

山

962年。85年畢業於香
社會學系。同年攻讀
碩士課程，兼任社會
師。88年任理工學院
會科學系講師。著作
周潤發現象」、「消
：影像．文字．音樂
電視已死」。

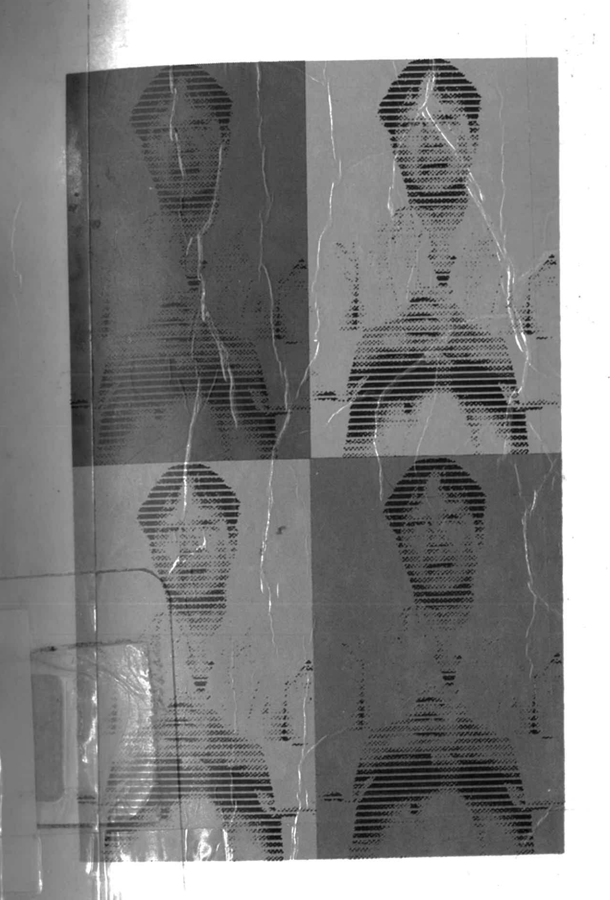
封面設計／雷力

普及文化研究 3



解構香港電影

周華山



普及文化研究

解構香港電影

周華山

青文書屋



書　名：解構香港電影
作　者：周華山
出　版：青文文化事業有限公司
灣仔莊士敦道 214-216 三樓 A 座
承　印：傳真廣告印刷公司
灣仔皇后大道東 82 號二樓
版　次：1990 年 12 月第一版（1-1,000）

序言

吳俊雄

這是一部充滿沙石的書。

周華山是搞社會學的，學科的長處在於清晰的思路和精闢的解構。這部書談的是粵語片戰後的發展史，搞電影工作的會要求它延綿細密，尋根究底。我也期望這是一次富有社會學想像力的歷史重建。

坦白說，這部書達不到這個期望；作爲一個批評者，我甚至會要求作者作出種種文字、資料和意見上的補充和修正。但如果這部書是一個失誤，它却是一個引人入勝的失誤。

用一句話總結這個失誤，我會說它兩不討好。

它集中於的歷史陳述概覽大觀而缺乏對個

別潮流暗湧和個人努力作較細緻的探討。作者認爲早期粵語片樣板公式、迂腐守舊，而近年粵語片亦由於企業生產、利潤掛帥，以致水準低落。這些是香港電影史中一些不容否認的傾向，但以此爲這段歷史的全部就肯定惹來爭論。以一套抽象的藝術或社會批判的標準去評價戰後林林種種的粵語電影，亦只使人對香港電影工作的限制和個別人員在這限制下的努力，缺乏較設身處地的認識。我希望導演、演員、武師、特技人員、製片、臨記、化妝師等等，能夠有多些機會去親口記述這段歷史。

這不是說我們無需以概念解構這段歷史。文化分析在西方學界崛起已有一段時間，其間對大衆文化、傳媒、意識型態、電影生產制度、作者論、明星制、受衆分析等都有熱切的爭論。這些爭論，對於我們如何掌握和重建戰後粵語電影史會有甚麼貢獻？書在這方面亦未有提供較明確的看法。

當然，要處理以上的缺憾，恐怕是另一本書、另一個場合的工作。我相信周華山自己亦不打算以此書爲一段歷史的總結。

替人新書寫序，諸多挑剔，恐怕與身份不符。但如果以上的批評是過份苛刻，這也是在閱畢一部令人值得重視的書之後的反應。周華山不拘小節、神采飛揚的寫作風格，令本來是刻板學究的歷史寫作變成堯有趣味；其集合編

纂多方資料的努力，亦令後來者省却許多開路的功夫。他著意將電影歷史看成香港社會變遷的組成部份，亦成功貫串了個人與社會、文化與物質結構的互動關係。過去十多年我們常埋怨香港缺乏本土的文化分析，以致有系統的探索和爭辯無從開展。周華山已踏出了第一步，我們還在等待甚麼？

前言

剛看畢吳俊雄序文，難得他主動擺脫序文的「蟮稿」傳統，直接批評「解構香港電影」多樣缺失。

「解構香港電影」並非全面回顧香港電影，更非一勞永逸的客觀學術研究，相反，它只是個人的一次閱讀整理。當然，文章自己寫，文責自負、天經地義。只不過，本地讀者向來習慣實証主義思想模式，喜歡把眼前「歷史記載」及「新聞報導」捧爲客觀不變的眞相，而忽略作者的盲點與極限，亦漠視意義生產過程的種種價値判斷與權力關係。

這本書是彙集大量二、三手資料然後重新編排整理的成果。儘管沒有原創性可言，但自

己盡了最大努力，對戰後電影發展作出較豐富和完整的閱讀，盼望是「引人入勝的失誤」。

周華山

九〇年十月二十日

目錄

第一章：粵語片解構

（一）五十年代香港

省港澳今天截然三分，實在二次大戰後才逐漸形成。獨立於中國而自足自存的「香港」意識及身份認同更是七十年代以後的事。五十年代的香港，與其謂獨立自足個體，毋寧是中國文化的延續，是二十世紀省港澳文化共同體不可割切的部份。

四九年中國解放，共產黨執掌政權。三、四十年代國內戰火頻仍，社會動盪不安。三七年日本侵華，四一年二次大戰，大戰結束後國共內戰，其間戰亂浮生、飢貧交逼。國破家亡、失根流離之際，偏安南方一隅的香港自然

成爲暫時的避難所。四十年代，國內人民逃避戰亂紛紛南下香港。四九赤化後上海等富商企業家急忙尋覓棲身之所。香港人口從大戰時不足六十萬倍增至一九五〇年二百二十三萬，再到一九五九年升至二百九十六萬，當年香港遂成爲「中國難民」的暫居地。我們父母正好見證這場逃難史，如今仍反覆細訴當年飢寒貧困、逃避戰亂的悲傷故事。

置身香港這個大英帝國殖民地，「中國難民」被逼寄人籬下、忍辱偷生。雖哀傷痛失家園鄉土，仍無奈爲求三餐溫飽而委曲求存。中國難民的共識却是：香港只是短暫避難所，自己只是過客。一旦國內情況穩定，社會經濟秩序恢復，定必重返祖國家園。人人身在江湖，心存魏厥，留取丹心照汗青。

沒有「香港人」，只有「中國人」以及對鄉土親族強烈認同的「潮州人」、「福建人」、「上海人」……借居香港的中國人對香港全無歸屬感。身在香港而心在國內，心底日夕眷戀國內生活。風俗禮儀、鄉土人情、傳統禮教風俗照舊不變，農曆新年是最重要、最熱鬧的節日，聖誕只是洋鬼子時尚。二月十四情人節無人問津，也未被商品化。市民却樂於慶祝紀念中秋、端午、冬節、魯班節、天后旦、逾難節等傳統習俗。

港府殖民地統治亦強化市民對香港社會政

治事務的冷漠與疏離。長期精英官僚統治令政治權力壟斷在港府與少數富商手上。一般市民根本無容參與社會政治事務，更難以建立對香港的認同和歸屬。政府「非政治化」統治成功延續傳統中國小民鎖國心態：對政治冷感、社會抽離冷漠，只知捍衛傳統道德倫理，保持小農經濟人民的儉樸、誠實、勤奮與純良。一般市民仍樂於不問政事，專注賺錢，目的不是創造顯赫事業，而是他朝回鄉重建家園，紮根鄉土。難民心態仍是社會的集體心理。

這究竟也符合屢試不爽的歷史規律：動盪過後保守心態勢必大行其道；面對猝然空發衝擊挑戰，本能反應總急忙捍衛舊有既定價值道統。個人如是，社會亦然。連根拔起後能夠積極回應挑戰，建立嶄新道統，已屬後來的事。處於急變當中，平日瀟灑脫俗者也得抓緊扶手。大戰前後浮生多變，香港正好成爲逃難者尋覓心理認同的暫居地。

離鄉別井每每美化鄉土回憶，猶如成長過後總必美化童年瑣事，流落異鄉更喚起無盡家國鄉愁。落泊漂零於香港這個陌生城市，面對大英帝國「蠻夷」統治，失根無依的中國人尤須重尋鄉土認同與歸屬。難怪四、五十年代，粵劇、戲曲、民間傳奇才子佳人或粵語電影大盛於香港。戰後香港生活也沿襲國內傳統習俗，風土人情照單全收，道德禮教因循不變。

對於離鄉別井的失根心靈，香港提供必須的補償和歸屬。

至於華語電影，四九年中國易手後，港產片失去國內龐大消費市場。本地國語電影偈處海隅孤島，無復以往壟斷電影市場勇態。粵語片乘時冒起。國語電影在華語市場的盟主地位，逐漸被粵語片取代，情況在香港（說廣東話）尤為明顯。隨着上海人材與資金南下，華語電影中心也從上海轉移到香港。

五十年代乃粵語片黃金時期。到六六、六七年，粵語片維持每年約二百部驚人產量，其間總數超過三千部，寫下本地電影史光輝一頁。

五十年代粵語片中興，實可歸功南來電影工作者。一九三七到四九年間，上海電影工作者先後三次南下。雖為逃避國內戰亂與共產統治，却無心插柳開拓香港電影市場。上海幫不單携來大量資金財產，更重要是引領大批經驗豐富的資深電影工作者到來。三七年，名導演蔡楚生與司徒敏等南下香港，倡導華南國防電影運動，承襲民國以來為社會為人民而電影的載道主流，堅持拍攝愛國抗日戰爭片。到四一年夏衍主編《華高報》，沿襲電影為抗日愛國而服務的使命。四九年蔡楚生等人再度南下，為着方言電影前途，發動新華南電影文化運動。本地電影圈因着大批國內影人南下而熱鬧、

蓬勃起來。無容置疑，蔡楚生、夏衍、湯曉丹、歐陽予倩等人携來的資金、經驗與熱誠，委實令本地電影事業越發興旺，茁壯成長。

（二）沒有曖昧人物的粵語片

五、六十年代粵語片主要是古裝歌唱片與時裝通俗劇，前者更是五十年代粵語電影的主流，它們其實是傳統粵劇的舞台紀錄片。甚至到一九六〇年，一百九十多部粵語片中，古裝歌唱片共佔七十六部。中國第一部粵語片，就是一九三三年薛覺先改編自已粵劇名著《白金龍》而成。當年更打破廣州與香港電影票房紀錄。

不論古裝歌唱片或時裝通俗劇，大抵沿襲傳統才子佳人、民間傳奇樣板，變化不大。觀衆對象仍是較傳統保守的中下階層市民。難怪當時粵語片已被嘲諷為婦孺片。

粵語片題材內容狹隘，例必因循標準程式，劇情不斷重覆公式樣板。最膾炙人口的煞食橋段，自然是：女子背棄父母之命、媒灼之言一切門弟觀念，被嚴父堂前掌摑仍甘願與窮書生山盟海誓終生厮守。終於才子佳人花前月下餽贈釵環香鑲，送別書生上京赴考。怎料上

京整年而音信全無。痴情女子枕冷衾寒、獨守空帷，朝夕思念昔日與愛郎撲蝶綉花、看牛放羊溫馨片段。女子痴痴地等仍無悔錯愛負心情郎。原來窮書生一往情深天長地久，始料不及窮書生情信却被女子嚴父收藏。皇天不負有心人，書生才情橫溢、學識淵博，高中進士而出人頭地吐氣揚眉，瞬間急忙榮歸回鄉迎娶心愛女子。嚴父有愧往昔狗眼看人低，自知錯怪窮書生出身寒微不配名門望族。老父快慰，拈鬚頷首決意許配千金給窮書生以資褒勵，老父既轉讓自己私有財物，女子自然守得雲開見月明，才子佳人再度花前月下柔情似水訂定終身。有情人終成眷屬，天地見證二人今生今世天荒地老，正要情深款款對嘴擁吻之際，銀幕上打出「劇終」二個大字。

其餘樣板公式如黃飛鴻、石堅說教功夫片，宣揚以德報怨、忠孝正義等傳統禮教道德；強調以和為貴，四海之內皆兄弟的庶民生活哲學，又或是新馬仔、鄧寄塵一對貧困光棍從家鄉出城（香港）後種種惹笑遭遇，宣揚安貧樂道保守意識，強調以小市民安守本份，同舟共濟才算眞正幸福快樂。

由於劇情內容與風格過於因循標準程式，橋段、場面、人物甚至對白幾完全相同，根本分不清這部跟那一部。翻看六四年拍攝與另一部五二年拍攝的粵語片，觀衆每分不清那是前

者，那是後者。事實上，五、六十年代粵語片相當單向，離不開「舞臺劇」風格的時裝通俗劇與古裝戲曲片。

粵語片缺乏「經典代表」而只有佳句精語，大抵可歸咎於這種大量抄襲複製標準程式的作風。同時，情節場面過份重覆因循，作者的創作空間益顯狹隘，局限於既定樣板程式內，只能照單執藥宣揚特定道德教條，難以發揮作者個人風格。

認識粵語片，「作者論」就無能為力。粵語片表露樣板程式多於作者個人風格。約定俗成的電影語言逐漸僵化為一套因循承襲的符碼程式，難以孕育作者個人風格。論者回顧五、六十年代粵語片，常慨歎只見「影片」而沒有「作者」。

劇情橋段固然公式樣板，人物性格形象也千篇一律不斷重覆，演員出鏡尚未開腔，觀衆已可單憑過往經驗而準確預測其角色、性格與遭遇。反正這些男女主角甘草演員經已凝固於既定程式，陶三姑例牌是惡包租婆；呂奇循例扮演脂粉情痴；謝賢總是白馬王子；白燕代表賢妻良母；張瑛是好賭好色、恃勢凌人的惡少敗家仔；鄧碧雲專演順德藉女傭；曹達華例牌扮英明探長；石堅則為大奸大惡；黃飛鴻自然是忠孝仁義的功夫教頭，高魯泉是喃嘸佬式相士；吳麗君屬小家碧玉；芳艷芬為苦命女；羅

豔卿與紫羅蓮總是受盡委屈欺凌的弱質女子；鄧寄塵專扮貧困搞笑光棍；劉克宣與林蛟則為卑鄙無恥的富商敗類；李香琴扮惡婦；鄭君綿演花心大少、飛仔首領；盧敦例必演封建頑固跋扈、剛愎自用老頭子；黃曼梨是專橫固執惡家婆；譚蘭卿演穿緊身長衫整天搓麻雀的富家胖太太；西瓜刨是口吃愚拙但良善的隨從；林家聲與任劍輝總必狀元及弟；新馬仔又循例首席男主角，古裝扮演才情橫溢窮書生，時裝片則扮演精明鬼馬窮光棍。

如斯標準角色扮相的名單，還可以延長多一倍。唯一擁有較多元變化的，勉強可算是梁醒波。從波士到光棍、從探長到賊頭、從小文員到洋行經理，皆被梁醒波駕輕就熟的演活出來。然而，貫串這些角色，梁醒波仍如常表露一份善良正直、溫敦厚道再加添獨特的鬼馬與諧趣。

同時，粵語片演員藝名非常形象化和卡通化。這些名字每能配合其標準樣板角色，叫人望「名」生「意」，形象鮮明之餘，還能喚起親切認同。例如，「高魯」泉取其「高佬」諧音，陶「三姑」令人感到「迷信」、「八卦」、「長舌」、「勢利」；西瓜刨取其「哨牙」、「口吃」之意；新「馬仔」表達其「瘦削」、「靈活」和「機智」；梁醒「波」取其肥胖之意；鄭君「綿」表達其單薄、瘦削；

「大聲婆」取其「惡死」、「吱喳」形象；「白雪仙」聽後好比豔麗無邊；「朱由」高取其諧音「豬油膏」；「伊秋水」讓人感到典雅清麗、雋永飄逸；「譚蘭卿」取其臃腫肥大感覺；任「劍輝」取其瀟洒、俠義和男性化含意。

五、六十年代粵語片世界，並沒有性格曖昧的人物角色。這很可能是與八十年代最重要的分別。一切忠奸美醜，是非對錯，在粵語片裏總是涇渭分明。演員像帶着臉譜演舞台劇一般。主角必須純潔無瑕，是完美的化身，奸角總是徹底敗壞、下流無恥。角色例必一目瞭然，一看就知善良抑或鄙劣。忠是確鑿地忠、奸是絕對地奸。人物角色固然黑白忠奸分明，劇情故事也蘊含清晰道德教誨。嚮往城市物質享受者總被視作好食懶飛、好色貪婪的奸人；中下階層總被歌頌為忠孝純樸、正直良善的好人，如此類推。

值得一提是，粵曲電影的問題。

戰後粵劇蓬勃發展，看粵劇、捧紅伶成為上流社會消費享受，但收入僅可糊口小市民却沒法經常到茶樓附設的歌壇欣賞戲曲粵劇。電台話劇與音樂就成為小市民家庭享受。有見及此，大量經典粵刻直接拍攝為電影播放（由於直接從舞台拍攝，故被揶揄為五日鮮、七日鮮）。五十年代，戲曲片大受歡迎，如《搜書

院》（五六年）、《璇宮艷史》（五七年）、《十奏嚴嵩》（五二年）、《梁祝恨史》（五八年）、《帝女花》（五九年）、《紫釵記》（五九年）、《寶蓮燈》（五六年）、《昭君出塞》（五六年）等。

許多粵語片觀衆遂由戲棚走入電影院，事實上，粵劇戲曲對粵語片影響甚大。人才方面，大批粵劇工作者隨着粵劇式微而轉投電影，幾乎所有著名粵劇藝人均曾主演粵語片，較爲觀衆樂道者包括：薛覺先、馬師曾、新馬仔、桂名楊、陳非儂、任劍輝、白雪仙、白玉堂、靚次伯、何非凡、梁醒波、麥炳榮、林家聲、紅線女、譚蘭卿、鄧碧雲等。粵劇工作人員，從演員、編導、攝影、導演、美術指導以至場務，轉投者甚衆。

粵語片整個美學傳統，亦有許多直接沿襲粵劇戲曲風格：人物臉譜化，性格典型化，不着重個性，排除心理結構，說白直道心事、寫境而非寫實，文以載道、教化意識濃厚。到六十年代中期新一代「非戲曲」出身演員抬頭，如胡楓、謝賢、呂奇、蕭芳芳等，粵語片才逐漸減少粵劇「舞台」色彩。

粵劇傳統亦令許多粵語片保留「歌唱」部份。尤其是粵劇轉投的演員，每每又演又唱。觀衆也保留往昔情趣——「看」戲、又「聽」戲。歌曲訴心聲，「以唱代白」，新馬仔、梁醒波、吳君麗、羅艷卿、譚蘭卿這群影劇兩棲紅伶，自可充份發揮歌唱才華。至於鄧寄塵、伊秋水更把「說白」與歌唱神奇揉合，加上押韻對白，變爲諧趣歌曲，叫觀衆捧腹大樂。

（三）清潔運動

五十年代本地電影圈最矚目的事件，很可能是「清潔運動」、「伶星分家」及「中聯」的誕生。三者又相互掛鈎、一脈相承。

三、四十年代國內社會動盪不安、民不聊生、人心惶惶，電影界一窩蜂開拍逃避現實的神怪荒誕電影。時值中國長期遭外國列強侵略，國人自尊自信盡失；國內電影非但不加正視，反而誇張神化中國武功，以飛劍飛人超人法術來滿足國人病態自卑感，在電影裏獲取阿Q勝利。

較嚴肅之電影工作者有感國難當前，國內長期紛亂無常，人民失根流離，電影藝術理應發揮載道教化正面功能，如今，竟大量充斥濫竽充數、尸位素餐作品。吳楚帆、張瑛、黃曼梨等六十四位電影工作者遂發起「粵語電影清潔運動」，鼓勵拍攝主題健康的高質素電影。時爲四九年五月六日。

更令這群電影有心人不滿，是所謂「七日

鮮」問題：四、五十年代戲曲粵劇電影大受歡迎，不少粵劇紅伶但求發財而漠視電影質素內涵，竟把整個劇原封不動搬上銀幕，五、七日已拍成電影，所謂「五日鮮」、「七日鮮」。在五一年具使命感的影星堅決拒絕與這些紅伶合作，是爲「伶星分家」。

當年粵語片經常粗製濫造，流水作業大量生產，大部份戲院每週換畫，猛片才放映兩、三週。電影需求甚鉅。爲滿足戲院與觀衆口味，電影公司遂狂拍濫拍，反正收入滾滾進來。每月平均拍十二、三齣戲，導演但求依時起貨，難免因循公式樣板類型。劇本只例牌翻製惡家婆與可憐媳婦、窮書生與富家千金、舞女養小白臉等。另邊廂明星卡士又瘋狂濫拍，同期六、七組戲尙算等閒。更匪夷所思，當年女紅星宣佈結婚息影後，竟可四個月內開拍一百部戲，今天鄭九組、吳八組仍鞭長莫及。結局，明星卡士出鏡前才瀏覽劇本，強記三、兩句台詞，對口型歌唱，走位開鏡，然後又匆匆趕拍下場戲。

試問，怎能奢望作品質素呢？

難怪一群有濃烈民族、社會使命感的電影人痛斥當時影藝界唯利是圖、粗製濫造、言不及意之歪風。爲着對抗媚俗投機、庸俗不堪的紅伶戲曲片和神怪武俠片，「清潔運動」與「伶星分家」的主力搞手遂在五二年創立「中

聯電影公司」。

重溫「中聯」班底，可算集當時粵語片精英，囊括四大導演，李鐵、李晨風、秦劍、吳回，還有導演王鏗、珠璣，三位製片，劉芳、朱紫貴、陳文，和十三位著名演員，吳楚帆、張瑛、張活游、黃曼梨、白燕、李清、容小意、紫羅蓮、梅綺、黃超武、小燕飛、周坤玲、盧敦。

在五二至六七年期間，「中聯」共拍攝四十四齣電影。「中聯」一直貫徹拍攝認眞、主題健康、富教育意義的電影信念，非常自覺從事藝術創作，堅持作品的思想與藝術層次，以社會寫實路線抗衡媚俗投機而質素低劣的「七日鮮」。事實上，五、六十年代粵語片經典作品，不少出自「中聯」，如李鐵拍攝的《危樓春曉》、《天長地久》（五六年）、吳回的《敗家仔》，楚原的《可憐天下父母心》等。後來「中聯」分支成立幾間獨立公司，拍攝了《家家戶戶》（五四年●新聯）、《胭脂虎》（五五年●光藝）、《雷雨》（五七年●華僑）等名片。

「中聯」開闢現實主義製作路線，積極推動群體交流、集思廣益的創作風氣，組織編導委員會，長期交流討論電影路線、風格與內容，着意把堅持執着的社會使命感融和於電影藝術創作。

「中聯」非常自覺知識份子見證時代的使

命。憑赤誠藝術良知，放膽批判荒涼腐敗的封建舊世界，同時又處處展露中國文化淳厚樸實的美態。

然而屢試不爽的道理却是：堅持「文以載道」者每把「文」窒息扼殺於「載道」的使命感裏。縛束局限內心豐富藝術騁馳，教化社會的使命感令作品變得保守、說教及迂腐。因此，「中聯」電影每每針對香港社會種種醜態，強烈批判上流大亨的僞善醜惡、城市人拜金市儈，又鞭韃揭戳社會不平瘡疤、尖銳呈現苦力、小販、舞女、傭人等小市民的滄桑悲凉。「中聯」多番揭露大家庭制度、父權意識及貞操觀念的沒落，描繪新時代女性擺脫道德枷鎖，衝破樊籠，個人對抗封建制度的掙扎。問題却是，「中聯」自身也作繭自縛於「載道」的道德枷鎖，加上傳統封建包袱陰魂不散，其保守衛道態度就昭然若揭。幾乎所有「中聯」電影均在提醒觀衆：中國文化單純樸實、淳厚親切，是我們眞正的家鄉；至於香港這個資本主義現代物質、險詐市儈、圓滑虛僞，只會叫人墮落腐化。

因爲過份執着傳統道德使命，踏進六十年代中期，「中聯」終於與時代逐漸脫節。總是這樣：進步力量須要配合恰當時空，往昔進步前衛的力量倘若不知改革反省而只知沉醉於過去的輝煌，終必淪爲自己往昔所痛斥的僵化道

統，只供考古學家憑藉研究。

到六七年，「中聯」也隨着粵語片的息微而正式關閉。

回首「中聯」的歷史背景，可以窺見五、六十年代本地社會倫理寫實電影的活水源頭：當時倫理寫實片不單沿襲傳統中國電影美學更重要的源頭正是三、四十年代的電影運動。尤其三七至四九年間，上海電影工作者三度南下所推動的華南電影運動，就承繼對二、三十年代神怪武俠等投機市儈電影的批判。

（四）城市香港物慾vs鄉土中國貧窮

五、六十年代香港正面對着兩種世界觀的衝擊。國內南下中國人沿襲傳統中國道德禮教，却被逼避難移居現代城市物質功利的香港。

傳統中國禮教道統，在家庭宗族本位前題下，強調忠孝主義、勤奮節儉、誠實正直是基本美德；安守本份、脚踏實地是做人原則；善良溫純、正義不屈是社會集體理想人格。可是，這套傳統鄉土忠孝仁義道德禮教，面對工商業逐漸發達的香港，却因不合時宜而受盡挑戰，最終被淘汰。

現代工商業城市強調個人本位，倡導醒目

仔意識形態、消費享受；事業成是個人生活最高幸福；蠱惑善變、爾虞我詐是市場生存之道；投機取巧、圓滑交際是出人頭地基本法門；自私自利、市儈物質更是商業城市主導人格。

粵語片多番描繪中國傳統鄉土禮教與香港城市物質功利的衝突矛盾。粵語片每每捍衛傳統禮教道統，處處歌頌傳統農村忠孝仁義、善良溫純生活哲學，對摩登香港城市物慾功利却極盡踐踏嘲諷。

無產階級成為粵語片的英雄，被描繪為道德完美的人格，以補償一般觀衆物質缺乏。男主角更例必集中國傳統農村性格美德於一身：樸素、平實、淳厚、單純、梗直、正義、忠仁、良善、溫純、謙恭、不屈、節儉、顧家、愛國、孝順。換言之，他們雖然貧窮，却是道德人格上的勝利者，吳楚帆、張活游就是其中表表者。事實上，在戰後粵語片的世界裏，男主角從不是富裕顯赫的大英雄，而是溫純正直的小人物。

至於富裕發達的既得利益者，却受盡挖苦揶揄，被描繪為貪婪、好色、猥瑣賤格、下流無恥，成為中下層觀衆心理發洩對象。例如《王先生騎正胭脂馬》（1959）中的王先生與《烏龍王發達記》（1960）中的王龍烏，這些富翁的外表打扮與言行舉止，均成為戲弄訕笑

對象，好讓經濟困頓的小市民可以亞Q精神慨歎「有錢佬，抵你死！」然後安份於貧窮的社會處境。

二次大戰後香港非常窮困，大量難民南下，社會問題尖銳化，房屋短缺、失業嚴重、民生緊張，柴米油鹽也須要配給。不少市民靠吃政府與教會救濟品、酒樓菜尾維生。大部份粵語片觀衆正是這群職業卑微、經濟拮據的無產階級。粵語片以他們為對象，劇中角色亦不外乎光棍、失業漢、小販、侍應、炒黃牛、售票女郎、舞女、窮書生、司機、冒充少爺闊佬、街頭賣唱賣藝、售貨員、包租婆（大業主却甚小出現，正如小市民難得接觸官商首腦）。還有不少入息低微的行業，如喇叭手《阿超結婚》（一九五八）、打雀佬《鬼妻》（一九五三）、踩單車送外賣《搶食世界》（一九六田）、賣白欖《夫妻和順欖》（一九五九）、手車伕《拉車得美》（一九五八）、茶樓馬票女郎《馬票女郎》（一九五八）。至於拍攝的場景，也離不開茶樓、大牌檔、當鋪、街頭占卜檔、工廠貨倉、洋行、天台木屋、街市等。

由於觀衆教育水平較低，鄉土民族觀念濃厚、拙於反省分析、排他性強、道德保守、封建思想陰魂不散，五十年代粵語片也就難免因循較保守封建意識，作品每每強化鞏固傳統道

德禮教。粵語片受狹窄地方性所限，廣東話地方以外難以普及；就在香港也以小市民爲主（香港中上流社會只看西片與國語片）。貧窮中下層就成爲粵語片的主要觀衆。處於朱門酒肉臭，路有凍死骨的社會，描繪小人物艱苦生活的電影自然令觀衆同步哭笑。

粵語片補償小市民物質貧乏的方法每每是讓他們獲取道德勝利。因此，富裕人物總被描繪爲市儈貪婪、無情無義、卑鄙無恥。讓觀衆可以阿Q地嘲諷攻擊有錢人。至於小市民雖生活辛酸悲涼，然而最後總能潔身自愛、情義澎湃、忠孝正直，成爲道德上完美者，幸福家庭有情人終成眷屬大團圓結局。

事實上，在五、六十年代的粵語片裏，富商幾乎例必孤寒斂財、貪婪好色的「奸人」。例如，逼窮家少女爲妾，並強加灌輸舊社會三妻四妾封建思想（五二年《鸞鳳和鳴》，五九年《荒唐女婿》）；脅逼自己公司小職員食死猫「接收」自己情人或頂替「過橋」（六一年《秘密情人》，六六年《亞珍要嫁人》；做事孤寒縮骨，但追美女強裝闊綽（六五年《巴士銀巧破豪門計》；以西洋「藝術家」之美名大作色狼（六七年《矇查查的愛情》）；與兒子共同追逐一個女子（五一年《兩仔爺》，五二年《契爺艷史》）孤寒財主身陷美人計而受到戲弄與懲戒，如五一年《烏龍姻緣》，五九年《王先生

騎正胭脂馬》，財主被人謀奪家產，群妾勾心鬥角偷搶夾萬鎖匙（六二年《銀紙萬歲》），或子姪鬥智奪財產（五二年《迷樓金粉》）。

鄭君綿、劉克宣就專扮演富裕但市儈世利、險詐圓滑、虛僞庸俗、好色貪婪的敗類。戰後粵語片認同中下階層而極力譏諷上流社會。工人階級，被描繪爲受害者，而欺凌中下階級者例必是富裕「奸人」；如包租婆欺凌居住環境惡劣的住客，工廠老闆壓詐貧窮無依的工人，孤寒財主欺負困頓潦倒的失業漢。

粵語片着意揭戳現代城市瘡疤，尖銳鞭韃社會不公義。詳細描繪苦力、小販、傭人、司機、侍應、白欖佬爲求生計而艱苦掙扎，仍受盡欺凌的處境。至於良家婦女家逢絕境而被逼淪爲舞女的滄桑經歷就成爲煞食的黃金橋段。城市年青人物慾拜金、上流富豪僞善醜惡、窮家子弟貪慕虛榮而誤入歧途盡毀前途更是粵語片常見的公式。

話說窮家孝子吳楚帆秋風十月寒衣尚未剪裁，父親肺癆咳吐鮮血，舉家擁住白鴿籠而生活彷惶。吳楚帆遂毅然離開鄉村愛人白燕，往城市獨闖天下，後爲富家女鍾愛垂青而入贅豪門家族做女婿，却因出身寒微而遭富家白眼閒言。豪門財主恃勢凌人甚至擲錢於吳楚帆臉上。幸好男主角吳楚帆堅守氣節，保持人格尊嚴，雖出身窮貧仍不爲金錢折腰，終離開意氣

風發豪門而重尋舊情人白燕，在殘破樓宇內共賦新生。當初欺凌吳楚帆的豪門例必生意失敗、爭奪產業、爾虞我詐，在男女戶主病逝後破落飄零。豪門富家所代表的正是香港城市這個外表繁華摩登但實則僞善腐敗的地方。

粵語片既要討好中下層觀衆，電影工作者本身又眷戀國內農村生活與道德價值，對城市市儈功利觀念多番揶揄訕笑。然而，五、六十年代香港人處於複雜矛盾處境。貧窮困頓、入不敷支的小市民固然渴望發財致富。然而，却又桎梏於傳統中國唯我排外鎖國自卑心態，鄙視「有錢人」；他們一方面接受生死天命、安貧樂道、節儉簡樸生活哲學，但同時迷戀香港城市繁榮、奢華享受，心底嚮往物質消費、富裕舒適的城市生活。在充滿矛盾、駁雜的混亂狀態下，結局就顯得妥協與亞Q。

既憧憬發達致富，又擺脫不了傳統禮教的枷鎖羈絆，粵語片就喜歡安排窮人發達後一無所有，終明白安貧樂道的故事。「馬票」就成爲最常用的象徵符號。

事實上，五、六十年代香港，「馬票」正是升斗市民致富的唯一捷徑。粵語片的馬票情節例牌蘊含豐富道德教誨：小人物意外獲取馬票一張（或阿叔留下，或與朋友對調，或賣馬票者沒有生意而自己承受），結果當然中獎。故事發展循例加插失掉馬票的虛驚過程，或誤

作垃圾扔掉，或連恤衫洗掉，終尋回馬票，獲取鉅款而成爲暴發戶，學習做富人的扮相與禮節，引來連篇笑話。然而，粵語片道德主義總要懲罰貪慕虛榮小市民。因此，中馬票後舊愛人以爲變異思遷而黯然離開，令男主角失去愛情（五八年《馬票女郎》，五九年《多情竹織鴨》）；可能誤遇老千，天仙局中財富盡騙，或者財迷心竅，揮霍過度，終敗壞墮落人財兩空，淪爲乞丐（五二年《馬票狂》，五三年《無端端發達》）。無論如何，教誨如舊：安守本份、安貧樂道才是正途，好高騖遠、貪戀名利者總受到命運戲弄；富人自有富人的煩惱。

新馬仔這位粵語片經典男主角經常從窮困光棍搖身變爲富貴大亨；人財兩空後終明白安於本份才是眞正幸福之道。他常被安排扮演充闊、扮嘢、欺詐角色，最後這個蠱惑仔終體會富貴令人僞善、財寶腐敗人心之理（六七年《朦查查搵食》，六七年《賣當借》）。至於鄭君綿這個朝夕貪慕發達，不知安守本份，「見高拜、見低踩」的窮光棍，自然成就粵語片的嘲笑對象。

對富人既羡慕又妒忌，道德不恥，但心底裏嚮往的矛盾心境，正好表達於「洋行」（外國公司）上。洋行一方面是中下層打工仔的夢想：從藍領到白領到中環洋行打工，但同時又

代表墮落腐化的危機。梁醒波「擔番口大雪茄、充生晒認經理」是一種心理滿足，新馬仔西裝骨骨下底原是一件破爛背心，又是另一層悲哀。當然，「洋行」還有另一層意義：既媚洋崇洋同時又堅持唯我排外的民族自尊。

至於繁華夢破、牀頭金盡而潦倒落寞的故事，更充斥戰後粵語片。如利用女兒追求富戶作搖錢樹（五一年《行錯姻緣路》，六一年《情場烏龍》）；丈夫爲求賺錢致富而不惜出賣太太色相（七〇年《丈夫要我嫁》）；傍友偷取富人財物（六〇年《烏龍王飛來艷福》）；有婦之夫貪慕財富而應富戶醜女徵婚（五二年《古靈精怪》）；爲取鉅款解決經濟危機而強逼女兒嫁日商（六三年《追婚記》）。對於這群見利忘義、重色輕友、貪慕虛榮者，粵語片循例懲戒一番，安排賠了夫人又折兵的結局。

這也鞏固粵語片基本道德信念：善有善報、惡有惡報。貧窮光棍雖未嘗富貴榮華，但堅持忠孝仁義，道德上較富人優越，終苦盡甘來而大團圓結局。富貴財主雖奢華享受，却是道德敗類，重色輕友、見利忘義，最後財盡人亡。中下層觀衆認同、投射窮困主角而成爲道德上勝利者，也集體發洩了對錢財既愛慕又罪咎的情意結。目睹貪婪好色財主的慘淡收場，觀衆獲取心理補償，繼續安享簡樸淸貧生活。李鐵一九五三年的《危樓春曉》，就講述放高利

貸爲生的王大班，終日倚勢凌人、不可一世，但又欺善怕惡、拜金市儈，最後自然受到應得報應，就在狂風暴雨下慘遭倒塌下來的磚瓦壓死。

（五）腐化醜陋的香港

四九前後大批內地人逃避戰亂南下香港。「鄉下佬」出城（香港）就成爲粵語片的經典場面。猶如劉姥姥遊大觀園，鄉下亞婆遊覽城市富豪名宅，一切均感陌生好奇，鬧出無數笑話。新馬仔、鄧寄塵與胡楓就專門扮演烏龍百出的鄉下佬：坐彈弓牀嚇得整個人跳起、不懂英文而誤入女廁，首次乘電梯而惶恐一番。最經典的烏龍場面就是不懂用刀叉的新馬仔帶女朋友到餐廳吃雞扒，初則茫無頭緒、不知所措，後咬牙切齒，索性一刀斬下，整隻燒雞飛起；身旁女友既尷尬又憤怒，終一去了之。此類大鄉里出城的故事，可參看五二年《鸞鳳和鳴》、五九年《王先生行正桃花運》、六三年《老豆賺錢女享福》和六五年《看牛仔出城》等等。

大鄉里出城其實潛藏更深層的意義，它不單包含城市與鄉土的對立、富裕與貧窮的對立，同時也是香港與中國的對立。

故事通常由男主角（吳楚帆、新馬仔、張

活游）因戰火與飢貧而離鄉別井（從國內到香港、從農村鄉土到商業城市），男主角在香港飽受物質文明腐化，原本淳樸忠厚的心靈浸淫在花花大千世界，受薰陶而變得功利市儈。最後，男主角經連番打擊挫折、人財盡失，方體會城市人的僞善、無恥；同事爾虞我詐、朋友見利忘義、女友誤他作富商才裝扮眞情。夢醒情眞，男主角頓悟安貧樂道重尋既有階級生活才是幸福活水源頭。離開外表繁華風光而實則市儈自私的城市香港，重投青梅竹馬家鄉女子懷抱。對舊愛（first lover）的捍衛，不單是兩性保守道德，更象徵整個傳統道德禮教的執着與眷戀。

「城市」等同爲冷漠無情、功利自私，實在中國電影中一脈相承。三十年代上海最著名的兩部城市作品，三七年《馬路天使》與《十字街頭》，就是描寫上海這個繁茂奢華大都會中流離失所貧窮青年的遭遇。一九三五年的《風雲兒女》描繪上海文藝青年在花花世界誘惑下腐化墮落，幸好在抗日戰爭愛國呼喚下醒覺振作、《風雲兒女》主題曲「義勇軍進行曲」就成爲後來中華人民共和國的國歌。

李萍倩導演的《百花齊放》（一九五二），就把城市洋場視爲醜惡腐敗的地方。離鄉到港的少婦主角，受盡生活煎熬，被逼當妓爲生，她的私生女被市郊農村花農收養，反而幸福愉快，結局也就公式樣板：舞女媽媽下鄉種花，才找回眞正幸福、中聯拍攝的大量粵語社會諷刺劇，尖刻批評商場見利忘義、爲求名利而出賣朋友義氣的醜陋。作品當然不忘倡導傳統樸實忠仁的美德。如五九年《錢》及五九年《豪門夜宴》等。至於黃飛鴻鄉土俠義功夫片與古裝戲曲片更明顯懷舊眷戀失落於香港的鄉土風貌。

貫徹城市物質富裕與農村鄉土樸實相互對立的作品，每每蘊含另一個層面的對立與矛盾——中國與香港的對立。

相對於中國這個「本源」、「中心」，香港被視作「邊緣」的異數。香港不單代表城市腐化敗壞，也是大英帝國殖民統治對中國人的剝削，是資本主義自私功利性格的基地，是冷漠人際、墮落道德及市儈風氣的陷阱。結論非常明顯：香港不是中國人的家，國內鄉土才是。粵語片處處流露鄙視香港的態度，香港頂多只是暫居的避難所。此等強烈中國本位及處處踐踏香港的立場充斥着四、五十年代的粵語片。



一九四一年《前程萬里》，就描繪三個主角在香港生活靡難無依、飽受內體飢貧與精神失落折磨，最後還是離開這塊充滿繁華假象的香港，回歸中國。影片以一系列香港街頭實景開始，結尾幾個主角浩盪激昂重歸中國。最後一

個鏡頭，從車隊遠望，前面引向大陸的康莊大路，香港則被徹底拋棄於後面。中國才是我們的家，只有重返中國，香港人才有前途。

《前程萬里》導演蔡楚生的個人終歷就見証當時中國本位、香港只是跳板的普篇心態。蔡楚生爲三十年代首批抗日戰爭南下的電影工作者。後來兩次南下香港又全返中國，可見中國才是眞正歸宿正是電影與現實相互呼應的取向。

粵語片中對城市生活的攻擊與踐踏，逐漸因着社會變遷而得以舒緩。六十年代起，粵語片對「富人」、「商家」、「城市生活」不再是一面倒的批評。大戰前後來港的中國人經過十多年的港式生活與掙扎，逐漸建立穩定生活。香港雖未至終生歸宿，但已平添一份親切認同。至於戰後出生而逐漸成長的青少年更沒有「中國」鄉土包袱，全面投身於所屬的香港。

早在一九六〇年，秦劍執導的《難兄難弟》終已接納城市「醒目仔」意識。謝賢在片中，原是家財千萬子弟，後因揮霍無度而身陷絕境，從花花公子淪落爲老實戇直大鄉里。改「邪」歸「正」的謝賢雖變得忠厚樸實，却四處碰釘，旣失業又遭冷嘲熱諷；反而胡楓扮演的「醒目仔」，世故精明、善於辭令，雖然貧窮光棍，但憑機智小聰明而立足商業社會。胡

楓終常充闊扮富、左右逢迎，加上無傷大雅的小騙，擔當頗成功的小終紀。故事發展就是這對光棍同住同撈、掙扎求生，並與同屬鄰里女友相處的種種笑話，終於兩對男女結婚並合作開辦新貨店。影片雖仍推崇鄉里忠直樸實及守望相守等傳統價值，但對商業城市生活不再是全盤醜化與批評。相反，經紀這種商業城市市僧職業，再加上胡楓醒目蠱惑性格，電影中仍屬正當謀生途徑。胡楓這個城市世界仔，無疑有道德缺憾，却仍清淡安穩過活，電影也沒有踐踏其性格行爲。反觀謝賢，雖謂道德完美，却過於忠直蠢鈍而處處受騙。電影對城市、作出較平和的反應，重點反而強調守望相助之手足情。

（六）跋扈橫蠻包租婆

中國人向來重視人倫關係。人倫鄰里關係成爲華人電影常用素材亦理所當然。早在三十年代舊上海經典電影均涉及人倫鄰里關係，如《十字街頭》、《馬路天使》和《風雲兒女》等。

五十年代香港，鄰里關係更成爲重要課題。香港市民向來貧困窮苦，收入僅能糊口，日本侵華二次大戰再加國共內戰，亂世浮生，流離失所，大量人口擠擁香港，帶給香港嚴重

社會問題：居住緊張、失業嚴重、福利不足、人際疏離等等。其中居住問題成爲五十年代香港的主要社會問題。人口稠密，升斗市民無立錐之地，加上經濟不景，居住環境異常擠逼，十多人擁擠同一層樓內，碌架牀成爲僅有的私人空間，俗稱白鴿籠絕對恰當。一樓十多伙，大家互不認識，品流複雜，各人又懷着自身沉重的負擔，衝突實難避免。

著名國語片導演朱石麟的《水火之間》（一九五五年）就一針見血鈎劃出都市居住環境的悲哀與無奈。電影中沒有大奸大惡角色，一層舊式樓宇八伙人，却因居住環境惡劣而不斷產生誤解與磨擦，就是芝蔴小事也多番惹來無端衝突。例如孫太就因爲小燕肚餓，偷吃其雞蛋而與小燕母親衝突起來，後來孫先去哄兒子，給他畫圖畫，兒子竟要求父親畫一頭母雞——因爲母雞可以生蛋。瑣碎的生活小節正好鈎劃出小市民的沉重壓力，甚至連小孩子的想像力也被局限束縛起來。

其他有關鄰里同屋主關係的粤語片多不勝數，俯拾即是。如六四年《一樓十四伙》、五四年《樓下閂水喉》、五三年《危樓春曉》、五六年《同撈同保》、五八年《拉車得美》、六一年《警察捉小偷》、六四年《搵食世界》等。其中不少歡喜冤家故事就發生在一樓多伙擠逼樓宇內。例如舊樓一塊木板隔開兩房間，素未謀面

男女一板之隔，因小故經常拍板駡戰。另方面，兩人原來早結爲情侶，却在舊樓內繼續駡戰，最後雙方忍無可忍在屋內見面對駡，頓時啼笑皆非，結果自然大團圓收場。

鄰里同屋關係的電影，亦沿襲粤語片捍衛中國道德禮教的傳統，對資本主義城市生活諸多批判攻擊，包租婆象徵城市既得利益者，每每被醜化爲尖酸刻薄、邑跋橫蠻、唯利是圖、逼害弱小；包租公更助紂爲虐、貪婪功利、市儈無恥，還例必猥瑣好色。包租婆、包租公這對人民公敵總貪小利而觸發同屋種種危機：業主收樓，或藉租屋牟利，令同屋百上加斤。同屋鄰居原本不聞不問老死不相往來，本是針鋒相對歡喜冤家，但面對共同敵人，逐漸同舟共濟、團結合力，最後水到渠成，包租公婆反因貪利而自招損失。

對於五、六十年代小市民，這些電影提供良好的渲洩空間，既可心理上「糟質」包租公婆，補償平日被「權威」壓逼的痛苦，又可彌補居住問題所帶來的煩惱與挫折。貫徹整個故事當然是典型傳統鄰里道德：大家雖互不認識，但畢竟是同屋「自己人」，應互相體諒、同舟共濟、守望相助、患難扶持。至於自私自利的包租公婆，必定自食其果——惡人有惡報。例如一九六三年的《七十二家房客》就描繪房客如何團結一致戲弄貪婪無良的包租婆與包



租公。五八年《兩傻遊天堂》更誇張搞笑渲洩對包租婆的恐懼：小人物午夜夢迴，夢中摟着嫦娥，正喜悅秀色可餐之際，却驚醒發覺原來摟着臃腫肥大包租婆。既能發洩心底的焦慮恐懼，又能滿足戀母情意結，自然看得觀衆不亦樂乎。

爲着強調守望相助精神，粵語片尤其喜加插塌樓、水浸種種天災人禍，再配合橫蠻無理包租婆，從而突顯鄰里相互扶持的逼切需要。環境越惡劣、社會壓力越大，人就越須要群體扶持。

守望相助另一種變奏就是貧困光棍因杖義助人反而得福。通常是新馬仔這個小人物不名一文，街頭流浪打散工過活，得聞街角棄嬰哭聲，頓起憐憫，收容棄嬰。山窮水盡原無路，却總會柳暗花明，及時獲取馬票橫財，又尋覓理想工作，解決生活問題。愛情上，新馬仔行正桃花運，却發現自己收容的孤兒正是此女子多年遍尋不獲的骨肉。循例大團圓不在話下，重要是背後宣揚好心得好報、日行一善、積福常樂傳統道德。而棄嬰孤兒常出現於戰後粵語片，既是當時普遍的社會問題（尤其女嬰），同時又象徵香港當時與中國母體絕緣而迷失流離的處境。例如五八年《拉車得美》、六一年《拉車行大運》、六二年《路邊千金》、六三年《老豆賺錢女享福》都是寡佬收養棄嬰的故事。

另一方面，不同省份地域之間的衝突矛盾也成就鄰里關係的常用素材。最明顯莫過於上海新移民與廣東香港土著的衝突。大戰前後大量北方人南下，初到陌生隔核的香港，特別須要強調自己「北方人」、「上海人」的身份，大批國語片應運而生，好讓北方人緬懷失落的生活。同時，上海人紛紛湧現香港，富商豪客在港投資設廠大興土木，對本土香港廣東人構成心理與實則威脅，再加上語言與生活文化上，上海與廣東的差距，被逼混雜聚居香港，衝突與矛盾難以避免。

六一年《南北和》（王天林執導）就描述兩家洋服店鬥法的經過，上海店與廣東店爲爭奪生意利益而各出奇謀，拼個你死我活。然而，粵語片畢竟是傳統道德捍衛者，最後，上海與廣東洋服店互相體諒、化敵爲友，箇中教誨就昭然若揭。大家始終是中國人，地域與風俗差異不足傷害感情引起內閧，還是以和爲貴相互包融忍讓。

南北文化地域相爭，每夾雜商業生意鬥法，尤其相近類同生意模式的競賽，如兩間粉果店鬥法與挖角（五四年《人望高處》），咖啡店鬥麵包戟（六三年《咖啡女郎》），西餐室鬥粉果店（六五年《好姐賣粉果》），或廣東麵店鬥上海麵店（六四年《搶食世界》）等等。

貫串整個鄉里人倫關係就是對「家」的執

着。「家」長久以來正是中國社會的基本單位，從「家庭」、「家族」以至「國家」均是「家」本位的延申。況且，處於兵荒馬亂的動盪時期，本能反應例必重新肯定確立既有群體扶持與認同。五十年代粵語片，「家」就成爲共同捍衛的倫理秩序，它既象徵傳統文化禮教道統，也是身在異鄉（香港）的精神與心理慰藉。「家庭本位」及「家和萬事興」，就成爲粵語片不變的教誨。一九五五年《水火之間》，以遠景揮春「家和萬事興」作開始，又以同一揮春的特寫作結。大團圓結局之餘，還總要重申傳統倫理道德，強化社群歸屬意識，在急速變遷的社會裏，給予精神上投射與滿足。五〇年《擺錯迷魂陣》（莫康時執導），第一個鏡頭，就是一家之主張瑛站在廳中，悠然自得欣賞牆壁上「美滿家庭」四個大字。劇情發展不斷反省甚至挑戰「家」的價值，最後，張瑛（他本身就是家的象徵）暈倒地上，而鑲嵌「美滿家庭」的鏡框也倒下來，鏡片破裂。「家庭」成爲人倫關係與個人幸福成敗的根源。「家和」萬事方可興。「家庭才是最終歸宿」也是粵語片不倒的信念。

「鄰里相助」電影其實提供離鄉南移香港的中國人所須的心理補償，傳統農村小鎮鄉間土原內，民風樸實隨和，街坊鄰里關係密切。南下香港後，面對大城市冷漠關係，人人失根漂泊，周遭乃互不認識的獨立個體，觀衆正須要重拾溫馨的人倫關係、抱擁理想的鄉土情懷，美化失落家國認同。粵語片把農村溫馨鄉里關係加以美化、神化及童話化，再投射於冷淡疏離城市中，彌補心理與感情上的失落。

到了七十年代，新區市鎮全面發展，獨立單位和樓宇持續大幅增加，十多位陌生人同住一間屋情況大量減少，鄰里街坊關係模式與形態產生根本變化；六十年代中期以來，粵語片不再以鄰里街坊爲脈絡，以居住環境包租婆爲主題的鄰里片逐漸息微。

（七）家庭人倫本位粵語片

五、六十年代粵語片困囿於倫理通俗劇範疇，沒有強烈政治信念，也缺乏尖銳社會文化反省。僅有的社會政治取向，就是非政治化的庶民哲學：強調和爲貴生活態度、家庭中心、人倫關係本位，一種通貧振窮的道德倫理取向。這套家庭本位及家和萬事興的生活哲學正是戰後粵語片的基本主旨。這也乎合當時社會氣候：戰後港府推行非政治化政策、小市民難民心態濃厚，加上傳統鎖國小民心態，粵語片也沿襲這套道德封建、政治保守以人倫關係爲社會中心的價值取向。

事實上，粵語片擅寫人際倫理而弱於社會批判、強於言情說教、道德訓誨而無能於嚴謹反省、理性分析。在粵語片的世界，煽情描繪多於冷靜探討、寫意抒情多於客觀寫實、道德灌輸多於培育獨立批判精神。粵語片通俗劇每停留於人情世故的煽情公式，而鮮見深刻剖析社會文化結構桎梏。

缺乏對社會制度、文化結構的反省與批判，粵語片每流露出傳統中國人樂天知命的宿命心態。一切彷彿命中註定，與社會建制無關。出路不是顛覆建制、改革社會，而是安份守己。明白生死天命，妥善處理人際關係，恢復和諧人倫秩序，一切問題自然迎刃而解，家和萬事興也。

非政治化、非社會化的庶民哲學裏，錯永遠只在個人而非社會。當個別壞蛋（包租婆、飛仔、有錢佬、鹹濕佬）覺悟前非，或受到該得報應，就立即天下太平秩序恢復、皆大歡喜，大抵已是大團圓結局的前奏。其間捍衛建制保守意識昭然易見：社會建制非常「合理」、「正常」和「公正」，問題只出於個別離經叛道人物，只要他們痛改前非、重新做人，原本正常合理的社會又可以健康和諧地重新運作。

粵語片中的「社會問題」，只是庶民發洩的口頭禪多於理性冷靜的分析。屢見不鮮的場面：家圖四壁、食不飽、穿不暖，屋租再加、剛被解僱而失業，四出求助，終因積勞成疾而肺癆吐血，白燕抱着幼兒，仰天哀鳴：「天呀！點解我地咁窮呢！」然後舉家相擁痛哭流涕，電影正好提供中下層心理發洩與補償，同時又教誨他們安份守已和爲貴生活哲學。

中國人根深締固的天道宿命觀在粵語片被重覆生產而不受挑戰質疑。芳艷芬扮演竇娥冤辱，面對封建僵化官僚架構，滅絕人性的社會制度，竟被判六月斷魂。猶如其他粵語片忠良主角，芳艷芬只能守株待兔靜候蒼天奇蹟恩澤眷顧而昭雪沉冤。劇情發展當然大快人心而團圓結局。然而，曙光始終不是官僚架構，社會建制的改革與反思，而只在於神仙救贖——六月飛霜與八省巡按竟及時趕至，剎那間包青天一言九頂痛懲奸惡。導演用心良苦刻意經營神仙駕到，諷刺却是千萬小民絕望困境中只能等待千載難逢的命運輪轉。

批判挑戰社會建制從不屬於粵語片。畢竟，錯不在社會建制，而是上天安排。小民只好靜候不可預知的命運宰割。

（八）嫻淑柔弱小女子

戰後粵語片仍未有擺脫男主外、女主內思

想模式。封建道德雖於五四期間受盡新一代年青人凌遲批判，大男人不滅的幽靈仍盤據政治孤島上空，封建教條根深締固籠罩着男女老少。大男人主義繼續摧殘獨立女性的活潑心靈，也鑄成堅守男性自尊高大威猛的脆弱男性。

五十年代粵語片，女性停留凝固於弱質娉婷紅顏薄命標準程式。白燕、南紅就成爲卿本佳人，奈何薄命的經典範例。女主角例牌集中國女性「美德」於一身，以丈夫兒子爲重，未嫁從父、出嫁從夫、老來從子，溫柔而無奈的服膺於男權社會內，努力學習男性心目中理想形象——貌美、嫻淑、溫婉、柔弱、堅忍、順服、賢德、專一等等。

盡管紫羅蓮、芳艷芬、吳君麗、紅線女、余麗珍大多溫柔雍容、嬌俏艷麗，却受盡吃人禮教折磨委屈，只能奉上終生青春，努力迎合男性社會苛刻要求，力保貞節以搏取社會讚賞成爲屢見不鮮的橋段。貞操宰制的枷鎖千多年來愚化、掯制千萬中國女性，到戰後香港非但未被鞭韃推翻，反而大肆歌頌讚揚。父權祭壇的僞善祭司，無論是鄉親父老，抑或酸儒家長，竟可直接宰割女性命運，還曉以天經地義美名。女子含羞忍辱歷盡滄桑，爲保貞烈而毫無怨言摒棄情慾煎熬，痴心孤待上京赴考而書信全無的薄倖郎君，或丈夫早死仍一頂終生枕冷衾寒、獨守空帷，以保丈夫家族聲譽，甚至

以死力守貞節，爲保父權家族名望，完全符合男性心中理想女性形象。在楚原第一部作品《湖畔草》（五九年）裏，姊姊與妹妹就有一段很無奈的對話：

姊姊（嘉玲）：男人個個都是自私的。

妹妹（南紅）：男人並非個個似仲明那樣封建，社會現在這樣進步，不同以往。

姊姊（嘉玲）：這個社會進步只是物質，思想仍然是五十年前一樣，試問一個女人可否同時有兩個丈夫呢？我以後也不要結婚了，我只要把孩子養大。

粵語片女主角既美艷、剛毅，同時又兼備賢妻良母美德，茹苦含辛，受盡委屈仍以養育子女、順應丈夫爲天職，束縛於貞節牌坊男權社會控制，一旦稍越雷池，勢必背上潘金蓮淫婦惡名。道德禮教倫常如泰山壓頂，女性長期深鎖庭門飽受抑壓，嘗試獨立自主享受個人空間，却因觸犯父權禁忌而十惡不赦、罪不容誅；若非紅綾、古井自行了斷，亦飽受鄉親父老閒言冷諷而委曲求生。李香琴壞女人形象，堪足述說千百女子的悽慘遭遇。

唐滌生編導的《紅菱血》（一九五一年），芳艷芬就因爲下嫁夫丈（吳回）前經已與情人（羅品超）發生關係，電影就安排吳回這個性無能夫丈，作爲對芳艷芬「罪狀」的懲罰。芳懷着情人骨肉嫁入豪門，受盡姑奶奶與小姑冷

嘲熱諷；這群姑奶本身正是男權社會受害者，自然樂得盡情渲洩心中壓抑於更悽慘的受害者。劇情發展就是典型進入豪門深似海程式：芳下嫁吳回只因芳父家貧，芳父只在吳回家當花王。為豪門意願迎娶芳只不過為重病的吳回冲喜。更諷刺巧合的悲劇是芳生下兒子之日正是吳回歸天之時，旁人刺耳閒言更盛。後來吳回及其封建父親經已死去，封建家族衰落凋零，而芳艷芬又與舊情人重拾舊愛，本可有情人終成眷屬，奈何唐滌生却安排慘淡結局，以芳艷芬下半生的鐵窗生涯作為終生的「報應」。

一切悲劇彷彿源自芳當初的婚前性行為。她所以十惡不赦，只因觸犯了男權中心道德禁忌。只可惜承襲傳統禮教道統的粵語片，每每把大男人主義悉數全收，不加批判。

男性三妻四妾、夜夜笙歌只屬逢場作興的正常消遣；左擁右抱、應接不暇才算是倜儻風流俊傑雅士。五十年代張瑛、六十年代謝賢、七十年代徐少強、八十年代周潤發一直承襲粵語片優良傳統，成為俊俏顯赫雅士大俠千古佳話。反觀女性，相父教子是先天命運（而非個人選擇）、「母親」等同為女性是無可選擇的天職，家庭主婦、賢妻良母是唯一正途。事業成就始終服膺於家庭生活，美滿婚姻才是女性眞正幸福。尤其五十年代粵語片，職業婦女竟

大多等同為——舞女。自不待言，舞女被視作最低賤庸俗的職業，《水火之間》的二姑與《危樓春曉》的大家姐，就是經典例子。從二姑與大家姐下面說話或許可以窺見舞女的社會形象。

二姑：「女人的最後一條路……是個火坑，一生也不能跳出來。」

大家姐：「舞女的生活是最痛苦的。」

舞女的角色，既能滿足觀衆偷窺慾望，又能讓他們獲取道德優越感，故為粵語片常加插的人物角色。

然而，現實發展並非單一、和諧；主導意識形態也未必一帆風順。相反，不同層次的矛盾、衝突與鬥爭才是事物的深層底蘊。就是在五十年代，女權意識與自由戀愛已隨着五四運動西化取向而登陸香港。當時粵語片經已容許女角較寬闊的空間。處於兩難之間，粵語片經常走折衷與中庸路線，嘗試同時討好傳統捍道者與現代年青思想，然後來個大團圓喜劇收場。如男女自幼許配，但却各自極力反對盲婚啞嫁，分別與家人鬧翻而陷於僵局；但另方面兩人竟又相互邂逅而頓生愛意，到後來雙方家長見面才知正是原先盲婚啞嫁的一對。正好是命運早註定結為夫婦。如斯巧合大團圓橋段，既能滿足自由戀愛的追尋，亦沒有觸犯傳統禮教道德。參看五二年《佳偶天成》與五五年《鄉

村姑娘》。

事實上，戰後香港社會經濟飛躍發展，工商業倍數增長，勞動力從高失業率到工人不足，大量女性爲着生計而投入生產。始料不及却是女性形象與地位逐漸上升，與男性關係亦掀起不可扭轉的變化。「工業革命」帶給兩性關係的衝擊，令女性因經濟獨立、社會地位提高而逐漸擺脫「家庭主婦」桎梏；夫丈不再控制女性經濟命脈也沒法任意欺壓。今天男女仍然不平等，但香港內部社會經濟文化結構轉變，加上西風女權東漸，女性初嚐較自由與獨立的空氣。

新女性形象早在五、六十年代就在粵語片中稍露端倪。六三年《一后三五》就是其中經典例子，夏萍被男友張英才以及張清和鄭君綿言語侮辱，友人雪妮決定替她出氣，一人裝扮三種身份（貴婦、小家碧玉、及飛女），將張英才、鄭君綿及張清三男人玩弄掌上，「糟質」得死來活去，看得女性觀衆大樂不矣。此外，六五年《結婚的秘密》、六七年《住家男人》、六八年《拜倒迷你裙》均描繪另一種新兩性關係：男性失業，家庭靠妻子謀生維持，但丈夫不善持家之道，惹來笑話連篇。至於女性喜歡男子而主動追求的故事，更充斥粵語片，如《笑星降地球》，鄧寄塵及害羞男子，暗戀麗兒而不敢追求，反而麗兒落得自然大方，主動追求。

到六十年代末期陳寶珠、蕭芳芳時期，女性形象與地位又產生重大轉變，但那已是六十年代以後的事，容後再談，按下不表。

第二章：閱讀陳寶珠與蕭芳芳

(一)六十年代香港

累積時代智慧回首，翻天覆地的變革經已在六十年代靜默地開展。起初，國內難民只視香港為忍辱偷生的暫居地，始料不及大家竟不約而同逐漸紮根於香港。避難救生艇竟成為安居樂業的終生家園，再次驗證屢見不鮮的歷史道理：凡位經濟樞紐中外雜居地，只要配合時勢，終必叫遊牧者生根落地，萌芽壯苗為肥美豐收之地。戰後香港流年輾轉，衆生為求溫飽的原始動力却無心插柳鑄造無數白手興家神話。如今，大家視香港為自己家園，還驕傲的說：「我是香港人！」。對照五十年代鄙視香

港的中國本位難民心態，才驚覺過去四十年的急速轉變。

重返六十年代。

資料顯示：自六一年起，香港製品增長率每年平均達百分之十六，工人薪金每年增加百分之八，出口量每年平均亦增加百分之八，旅遊業持續大幅增長，人均生產值(GDP Per Capital)更由一九六八年四千一百一十八元倍增到七三年九千二百一十八元。六十年代香港社會高速發展，已具備一切工商業城市的條件：來自上海大量資金、技術與豐富企業經驗、天然優良港口、穩定政治與社會秩序、充足廉價勞工、逐步發展的福利制度與金融市場。

回顧香港歷史，開埠百多年來一直是華南重要轉口港。經濟模式倚靠轉口貨貿易，甚至到一九五三年，轉口貿易佔總出口額百分之七十，其中又以中國轉口貿易為主。香港本土自身的工業，到三十年代才稍有發展，但到一九四一年，全港大小工廠總數也僅得千間。見微知著，其他可舉一反三。

四十年代，大批上海企業家資本家逃避國內戰火與共產統治而南下香港。無心插柳却帶給香港大筆資金、管理經商技術和設備，拓展當時香港最重要工業——紡織業。五〇年韓戰爆發，游資、內外貿易與走私劇增，香港經濟迅速澎漲，造就不少白手興家故事。但韓戰也

嚴重打擊香港經濟，美國爲首的西方資本主義國家禁止輸入原產中國貨品，五一年六月聯合國禁止戰略貨品輸入中國。香港一直倚賴中國作轉口貿易，禁運對香港打擊極大。單是一九五一到五二年間，本港每年貿易總額就由五一年一千六百零四億急降到五二年五百二十億。同時因大量難民，人口激增而失業嚴重，五二年香港失業率超過百份之三十，創下有史紀錄。

韓戰逼使香港發展本土工商業，承襲上海大量資金、技術與企業實務經驗，配合戰後世界整體高速復甦成長，香港從轉口港成功轉變爲工商業城市。出口導向、人工密集工業，政府積極不干預低稅政策，社會經濟迅速成長，家傭制度被工廠取代、家庭手工業被大企業大量生產模式淘汰。六七年社會暴動對社會只造成短暫打擊，六八至七三年更成爲社會經濟發展顛峰期，奠定日後亞洲四小龍美譽。到六十年代中期，香港已成功過渡爲出口導向的工商業城市。

驕人的經濟成長，逐漸改變了整個普及文化的生產模式、結構與內容。也爲七十年代大衆文化年代奠定重要基礎。

（二）中國香港形象對倒



四、五十年代香港不過是國內難民的寄居旅店。這些難民心底終日搖曳着，仍是長江之水黃河之流。他們眞正眷戀渴望回歸，是國內鄉土的家園情懷與生活。香港既是大英帝國蠻夷統治、又充滿資本主義剝削壓逼，加上現代城市疏離隔漠人際關係，難怪當時粵語片總把香港視作市儈腐敗、荼毒純樸鄉土心靈的大染缸。

然而，踏進六十年代，情況逐漸改變，而且是沒法易轉的變化。上一輩雖仍鄉愁情濃，但對香港已平添一份認同與歸屬感。經過十多年掙扎努力，已建立自己的生活世界。拍拖結婚、生兒育女比比皆是；創業興家、大展鴻圖俯拾即是；落地生根、安居樂業多不勝數。另方面，社會穩健持續發展成長也增強市民對香港的認同歸屬。經濟成就滿足市民基本的物質需求、普及教育提高了市民的生活質素、公共房屋建立了不少完整家庭、紡織塑膠業出口蓬勃發展讓不少家庭手工業搖身變爲商家廠主，往昔籠罩香港的難民心態逐漸褪色。相對於國內長期戰火摧殘，穿不暖、吃不飽，香港這個安逸而日漸繁華的城市，自有其吸引之處。對資本主義殖民香港從否定與鄙視也漸變爲認同與讚賞。上一代難民開始紮根於香港。

至於戰後出世而成長於五、六十年代的新生代，香港成為天經地義的「家鄉」。對他們而言，中國只是一個抽象概念，民族感情是陌生詞彙。未嘗涉足中國，却深受英美西式教育，自幼受西方自由法治觀念教化，對香港自然愛護有加。而且戰後東西冷戰關係緊張，歐美國家與共產陣營針鋒相對。英美在香港大力西化之餘，也竭力宣揚反共意識，標榜西方文明進步優越性；把共產中國描繪為極權、獨裁、貧窮、落後。土生土長新一代既沒有什麼中國民族情懷，却孕育反共意識，加上國內四九赤化後越發自閉排他，封閉僵化，令新生代對中國更為疏離冷漠。六七年暴動徒然增添市民對共產中國的恐懼。

對新一代而言，中國不再是自己的家，親族家鄉觀念開始淡化。他們接受西式教育，認同西方自由開放價值取向。生於斯長於斯，既享受城市物質生活，又沒有上一輩對城市物質的鄙視與罪咎。資本主義消費享受，不再是批判對象，反而成為年青人夢昧以求的憧憬目標；富裕奢華生活成為新生代成功指標。傳統儒家禮教日漸失却年青年的認同，淪為上一輩重要捍衛自保的封建教條。

（三）青春歌舞片

青春歌舞片的黃堯執導的《影迷公主》（一九六六）開始，一直興旺到六九年才猝然與粵語片同時沉寂下來。其間尤以陳寶珠、蕭芳芳主演的城市青春愛情電影最受歡迎。例如《紅葉戀》、《莫忘今宵》、《給我一個吻》、《女殺手》皆為其中表表者。可是，青春歌舞片只能掀起短暫熱潮，到六九年終經已被國語片取代。大抵六七、六八年陳、蕭青春片狂熱鼎盛，商片却大量濫拍，年產二百多部粵語片，加上青春片題材狹窄、橋段公式樣板、主角反覆陳、蕭二人，而流水作業大量生產製作難免粗陋。

青春歌舞片在六十年代末期的興起，可算是香港社會戰後變遷的必然產物。粗略而言，人口年青化、品味西化、生活城市化正好促成青春歌舞片一陣短暫而瘋狂的熱潮。

（一）人口年青化：

五、六十年代短短十多年間，香港人口出現基本結構轉變，從五十年代的凌形圖表到六十年代金字塔三角圖形。五十年代香港人口大部份是國內四十年代逃難來港的壯丁。十五至三十四歲年齡組別從一九六〇年佔人口總數不足兩成到七〇年三成，到八一年增至四成。青年人數目激增，並從社會少數變為重要勢力（

佔四成）。

單以六六至六七年中小學人數的增長爲例，六六年香港小學生人數爲六十五萬七千五百人，到六七年經已增加到六十八萬九千五百人。六六年香港中學生人數爲二十二萬二千八百人，六七年却上升至二十三萬五千三百人。個人自由意識孕育、自由戀愛普及，拍拖變爲權利與享受；十七、八歲不必結婚仍可拍拖多年。

十四、五至十八、九歲群體可以擁有自身獨特風格：反叛、不滿現實、自由、開放、熱愛享受、追求刺激、喜愛拍拖、崇洋、愛幻想等，青少年文化終於成形，到七十年代更變爲龐大消費市場。

重要的不單是人口年青化，而是六十年代新興年青人代表着香港史無前例的新生代。

中國文化向來沒有「青少年」。只有「十餘歲」，却沒有自成獨特階層的青少年。只有成人、老人與兒童，青春期備受扼殺壓抑，十五、六歲也不會重視外表、衣裝、打扮，沒有自身獨特語言、次文化、生活感性。「青少年」不受重視，甚至不存在，兒童到十七、八歲就結婚立即生兒育女（避孕設備全無），變爲成年人。

戰後香洪資源匱乏、物質條件落後，道德文化承襲傳統中國文化，十多歲「兒童」根本

沒有閒餘、時間、精力、金錢消費享受，只能與母親在家串珠、造塑膠花、車布公仔、兼職補習幫補家用。

本地青少年到六十年代末才告誕生。社會經濟持續穩定發展，市民基本需要逐漸滿足，掙扎十多年後略有積儲，在學子女不用事必課餘串珠造塑膠花兼職，反而還可以擁有自己零用錢與閒餘。傳統道德受歐美風衝擊，加上本地社會經濟教育發展，擁有自身獨特文化生活感性的青少年終孕育成長。

（二）品味西化

五十年代，西方流行文化仍是本地社會揶揄嘲諷的對象。老一輩捍道士堅決反對扭身扭勢言行舉止，批評油脂頭窄脚褲，鄙視大聲叫喊樂與怒的年青人。五十年代粵語片的奸角總是習染腐化的歐風美雨；鄭君綿就是洋化飛仔的經典代表，西化青年受盡整蠱訕笑。例如五八年《兩傻遊天堂》，就把西化年青人醜化爲郁身郁勢、好食懶飛的飛仔飛女。至於斯文含蓄的書生型年青人，却被歌頌認同。五八至六〇年間，新馬仔、鄧寄塵與鄭君綿這三個主角扮演出一系列兩傻片，如《兩傻遊天堂》、《兩傻遊地獄》、《兩傻擒兇記》、《兩傻捉鬼記》、《阿福對錯馬票》等，箇中標準程式總是：新馬仔飾劉全、鄧寄塵演黃祿，而鄭君綿所專門代表的飛仔猫王形象，却成爲電影攻擊、批判

對象。

六十年代，西風東漸，戰後成長的一代，接受西式教育，課餘聽英文歌爲時尚，講英文以顯身價、浸淫洋化文化潮流，年青一代批評粵語片道德價值落伍老套。以音樂流行曲爲例，無論是Bob Dylan、Beatles，甚至猫王的樂與怒，抑或Simon and Garfunkel、Peter, Paul and Mary式鄉土民謠，均在倡導個人自由、無拘無束、平等、博愛、反戰、反權威、反建制等價值取向。

至於占士甸叛逆亞飛形象，以及占士邦一系列特務片，更瘋魔不少年青人心靡。看西片雖然價格昂貴，仍吸引大量戰後成長年青人。粵語片也被逼東施效顰，爲保持與西片競爭力，不惜模仿抄襲荷理活式偵探片，如《九九九情殺案》。英國有占士邦，粵語片即生產冷靜精明的司馬華龍，還有大智若愚曹達華，再加以現代浪漫武俠化，塑造出女殺手、黑玫瑰、女黑俠木蘭花，創造新一代女性形象，以俠骨柔情、劫富濟貧、習武報仇的橋段，再渲染濃厚浪漫色彩。

相反，節奏緩慢、封建說教的倫理通俗劇成爲低俗腐朽的渣滓；新一代洋派知識份子固然不屑一顧、輕視鄙夷，一般年青人也對老調感到厭煩。吳楚帆、新馬仔、余麗珍粵語片彷彿只待送進焚化爐燒爲淨盡死灰！

（三）生活城市化

六十年代社會獲取初步繁榮成就，經濟條件逐漸好轉，物質日益充裕，五十年代倫理苦情片再沒有市場。城市物質生活不再是批判的對象，中產富裕享受反而成爲年青人夢昧以求的理想。粵語片式無錢交租、肺癆吐血，被逼當舞女賺錢替父親醫病，經已與現實脫節；新馬仔鄧寄塵光棍大鄉里出城不懂英文入錯女廁、初進餐廳笑話百出，難以引起年青新生代共鳴；至於窮書生上京赴考狀元高中後回鄉迎娶大家閨秀等陳腔濫調更成歷史絕唱。甚至黃曼梨、白燕婆媳因生活小節、流言聳聽而針鋒相對式倫理通俗劇已不足承載城市人的生活經驗。五十年代賣弄傷感的倫理通俗劇已成明日黃花。

六十年代華僑日報每年十大明星選舉名單，除了新馬仔、梁醒波與任劍輝這些「常春樹」外，十大明星已盡是新一代價值道德的形象。呂奇、謝賢、胡楓、南紅，甚至陳寶珠、蕭芳芳、薛家燕這些上一輩視作飛女飛仔敗壞形象者，如今正好承載土生土長新一代的品味要求而大受歡迎。

政府政策亦無心插柳推動青少年次文化發展。六七暴動後，政府深感殖民地高壓統治已不合時宜；青少年過剩精力若不獲取合法渲洩，勢必轉化爲龐大潛藏反抗勢力，甚至把矛

頭指向社會不公義。為着充塞青少年空間，發洩其無比精力，政府遂帶頭推動青少年活動，主辦新潮舞會、義工社工活動、暑期青少年計劃、香港節，嘗試把青少年納入建制軌道，轉化為保守衛道力量。

始料不及却是青少年次文化迅速坐大。獲取政府簽發通行證，「青少年文化」正式變為認可勢力。

對商家財團而言，青少年文化正好提供龐大消費市場。第一代青春片，就誕生於六十年代末。六八年龍剛執導《飛女正傳》，正探討青年人（女童院內）心態。電影不單提供廉價消閒節目，更成為青年人約會理想地方。隨着自由戀愛興起，電影的社會需求越發增大。專為青少年而設的青春歌舞片也獲取活水源頭。

隨着城市生活的急速變化，五十年代黑白是非截然二分的簡單價值觀已沒法對應新生代的現實處境。

五十年代仍是一個清晰二全對立的年代！中國vs香港、鄉村vs城市、貧窮vs富裕、道德進步vs墮落敗壞。

然而，處於六十年代這個轉接期，一切不再黑白涇渭分明：既眷戀國內生活，又逐漸紮根於香港；既懷念農村鄉土，又開始習慣城市節奏；既回味鄉土親暱人倫關係，又意識到個人自主的重要；既着重家庭和諧，又爭取私有

空間；既愛中國，又開始喜歡香港。

難怪六十年代新興粵語片中男女主角，如陳寶珠、蕭芳芳，爭取個人空間、自由戀愛之餘，又照顧弟妹、孝順父母、關心家庭。

面對着這群高度城市化，洋化的年青觀衆，四、五十年代瘋魔省港澳的戲曲帝王將相粵劇電影難免格格不入，顯得老態龍鍾。粵劇電影在整個六十年代不足二百部，而且絕大部份是頭五年所生產，到六五年只有兩部。自六九年起竟連一部也沒有上映，直到八十年代。

相反，青春歌舞片能夠在六十年代末期瘋魔一時，正好切合年青新一代口味。青春歌舞片大都着重華麗佈景，強調年青人活力，輕鬆活潑、歌舞兼備的城市氣色，對應新生代觀衆的需要。觀照工業革命下的香港社會，工廠工人每天熬盡八小時非人性、疏離割裂而苦悶單調的辛酸，周而復始面對刻板而前途黯淡的程式工作，個人自我形象與成就感在大規模流水作業生產下被扭曲、壓縮淨盡。幸好，在陳寶珠、蕭芳芳身上，他們找到投射、認同的對象。

青春歌舞片熱潮，實有賴陳寶珠與蕭芳芳個人魅力，或應謂電影公司成功地創造明星形象，足以叫當年千萬影迷如痴如醉。陳、蕭影迷之間的競爭與妒妬（所謂工廠妹與書院女之爭）更傳為後世佳話。

重看蕭、陳角色與形象，亦可窺見六十年代女性身份與地位的轉變。年青新生代深受西化教育、思潮、普及文化所薰陶，適逢西方六十年代女權意識高漲，蕭、陳獨立女子姿態躍身銀幕，搏得女性觀衆共鳴與喝彩。蕭、陳《女殺手》、《黑玫瑰》等一系列警匪片，破案捉賊的人物永遠不是男性演員扮演的探員，而是獨來獨往的女俠盜，既沿襲中國傳統小說的女俠，亦融合西方新女性思想。

陳寶珠的銀幕角色大抵不出二類。一是單純土氣樸實純良，木納率直中下階層女子，盡管深受頑固父親（如駱恭）封建壓逼，但仍深得呂奇（工廠太子假裝工友）痴情迷戀。工廠女工竟獲富家太子垂青——一個典型六十年代「灰姑娘」橋段，難怪陳寶珠迷倒千萬「工廠妹」。陳寶珠奇特之處，正是同時又能創造另一個美麗神話：現代女黑俠，鋤強扶弱、好打不平、見義勇爲，個人足以力抗十多位兇狠男賊，而且還多番暗地裏挽救男友（曾江、謝賢、呂奇、胡楓）性命。

蕭芳芳的角色，也同樣深受女性觀衆歡迎。倘若陳寶珠是工廠女工的救星／希望／偶像，那蕭芳芳就是學生妹的偶像。她能歌擅舞，而且唱的不是傳統廣東小調，而是粵語流行曲，跳的不是中國舞，而是西化阿哥哥。同時相對於陳寶珠土氣純樸，蕭芳芳總是趨時打

扮，摩登時髦，以中產形象，成爲學生妹夢昧以求的認同對象。值得留意是蕭芳芳雖打扮新潮，但從不以性感包裝，更絕不穿暴露衣裝，陳寶珠更不在話下。可見當時的「西化」，其實也是充滿中國味，至少是經過本土化過程。

當時同樣具備城市青春氣息的新女性，還有嘉玲、歐嘉慧、林鳳等，均是以獨立女性、自由開放、堅決樂觀、雍容自若的姿態出現，吸引衆多男性追求者之餘，還自己作出選擇，甚至處處凌駕於男子之上。她們在銀幕上衝破傳統禮教束縛，不再淪爲父親社會犧牲品，也擺脫婆媳、丈夫和兒女的牽累，完全獨立於男性中心社會而自足自存。處於仍然男權中心的六十年代，女性觀衆至少可以在漆黑電影院內尋覓到渲洩與補償。至於男性觀衆，飽受苦悶、單調的工作煎熬，也樂得蜂湧尋求浪漫，透過陳、蕭與呂奇、謝賢飄忽、凄美的綺夢，盡情發洩內心的沉鬱納悶。

男主角謝賢與呂奇，更代表着六十年代香港社會的嶄新變化。他們雖然承襲四、五十年代男主角的純樸善良、孝順父母，却平添一份獨特現代城市味度。其風流倜儻、吊兒郎當、浪漫痴情，正好迷倒千萬新一代女子，成爲工廠女工、寫字樓文員心中的標準白馬王子。新一代男主角完全擺脫吳楚帆、新馬仔、黃飛鴻的農村土氣及落伍老套的道德禮教，反而充滿

現代機智與藝術才華，承載着摩登城市新道德。至於呂奇，更成功獨創淒美浪漫的脂粉情痴形象。呂奇這位富家子弟，總一往情深迷戀卑微小女子，甚至奮不顧身違背家族封建桎梏枷鎖與小女子終生厮守。他可能是假扮工人而邂逅工廠女工的少爺（六三年《工廠少爺》），或是扮厨師追求街頭皇后的富家子弟（六四年《街頭皇后》），或是窮人假扮富客攀登闊親家（六三年《工廠皇后》）。謝賢、呂奇實際角色或具差異，但工廠女工文員遇上白馬王子的神話却貫徹始終。

新興電影公司亦大量製作現代城市愛情及偵探片，傳統倫理說教通俗片全面衰落。六十年代中期起雄霸影圈的「邵氏」，就大量拍攝新派城市歌舞片與緊張刺激武俠片，利用明星制度，培訓出林鳳、麥基、呂奇、龍剛、張英才、歐嘉慧等明星。「光藝」與「嶺光」電影公司亦緊接時代步伐，前者生產都市文藝奇情片，創造謝賢這位千萬女子的夢中情人，再配合嘉玲、楚原、周聰、秦劍、南紅、姜中平、江雪等導演演員。至於「嶺光」則以丁瑩爲主力，爭取工廠女工，故劇情循例是工廠女工遇上假扮工友的少爺，終於打破舊家風而終生厮守，這種現實上萬中無一的美麗童話無疑提供工廠女工所需的浪漫憧憬。

（四）國語片與旺記

五、六十年代粵語片興旺盛極，到六十年代末却急速衰落，及至七十年代初徹底覆亡。七一年三月《歌迷小姐》（王寧生執導、鄧麗君主演）後，粵語片就告停產。七二至七三年粵語片竟連一部也沒有。相反，國語片却在六十年代逐漸旺大，此消彼長，在七十年代初達至顛峰黃金時期。六、七十年代轉折期的香港電影製作情況如下：

年份	粵語片	國語片
1967-68	104	63
1968-69	83	72
1969-70	63	95
1970-71	22	116
1971-72	1	126
1972-73	0	—
1973-74	3	198

粵語片沒落於六十年代末，到七三年《七十二家房客》（楚原導演）狂收五百六十二萬才令粵語片復甦，箇中因由包括：

（一）電視競爭：六三年麗的有線廣播，粵語片首輪上映後，即被麗的低價買入，觀衆可以在麗的收看電影。但麗的有線畢竟是少撮富裕階層奢侈品，眞正打擊粵語片還是六七年「無線」開台。「無線」提供免費而大衆化節目，

並吸納大批粵語片演員，迅速成爲本港市民的主要娛樂。陳俗老套的粵語片自難敵其鋒。

電視吸納粵語片原本的通俗劇感性，電影被逼另闢蹊徑，六十年末到七十年代中期，電影轉拍電視所不容的拳脚武打片及風月色情片。

（二）本土文化興起：戰後戲曲片與倫理通俗劇，大受上一輩中國「難民」觀迎。然而戰後新一代不再緬懷國內生活渴望回歸，而是在本土文化基礎上創造自足自信的身份認同。「香港人」經已誕生，「香港」成爲認同對象，現代城市享受成爲共同奮鬥目標。舊有世界的古裝戲曲片與倫理通俗劇顯得「陳腐」脫節而漸被淘汰。

（三）粵語片青黃不接：踏進六六、六七年，粵語片已成強弩之末，舊式導演未能（或不願）追趕時代急速轉變，默守成規抱殘守缺，年青新生代又不願加入粵語片行列，加上大量演員轉投電視，壓根兒沒有接班人可言。五、六十年代粵語片黃金時期，電影人不懂珍惜良機認眞拍攝、培育新人，反而瘋狂濫拍，唯利是圖，七日鮮比比皆是，電影質素每況愈下，遂加速粵語片滅亡。

（四）國語片興起：詳見本節下文。

四九前後大批上海企業家逃避國內戰亂與共產統治而南下香港。他們帶來大筆資金、經

營技術與設備，即時開拓紡織業並使之成爲香港最重要工業。隨着十里洋場、富裕奢華上海人而傳來的，是整個上海生活與思想模式——都市化、西化、摩登、時髦、充撐場面、講排場、豪華奢侈，所謂「海派」。

上海電影工作者與富裕的片商即時衝擊香港電影業，而東南亞電影工業家亦於五十年代初來港投資。但在五十年代，國語片始終沒法與粵語片分庭抗禮。國語片因語言利便而獲海外賣埠優勢，但四九大陸赤化後，港產片失去廣大國內市場，國語片又未能立時適應本地市場口味，故五十年代粵語片完全壟斷本港電影市場。

國語片由低沉轉盛的轉捩點是五十年代中期國際發行公司與邵氏父子公司改組，分別成爲電影懋業公司和邵氏兄弟公司。「邵氏」與「電懋」資本雄厚、野心勃勃，改組後銳意大展拳脚。五五年成立第一條國語片聯映院線，率先建立完善發行網，進而陸續打開東南亞市場。在富裕投資者全力推動下，再配合海外市場，國語片迅速茁壯興盛，直接威脅到粵語片市場。「邵氏」就是異常成功的典範。

五七年邵逸夫掌舵「邵氏」，以豐厚資本加上鼎盛人材，大量製作高水準電影。第一部成功作品是李翰祥導演的《江山美人》。以往本地國語片票房以「萬」作單位。《江山美人》開

創「十萬」爲單位的票房賣座。「邵氏」電影是荷里活式豪華夢幻路線，製作奢華瑰麗、視覺豐富的高檔電影配合彩色闊銀幕及新院線，以求擊倒疲態畢露的粵語片。「邵氏」豪華夢幻路線無疑滿足觀衆偸窺與認同上流社會生活的需要，其奢華派頭、講究場面的製作方針委實塡補平民「爛衫戲」粵語片的不足。例如一九五八年傾盡全力大手筆拍攝《貂蟬》，已奠定「邵氏」國語片的地位。事實上，國語片的製作費用亦遠較粵語片爲高。根據六八年香港年鑑記載，當年拍攝國語片平均均須五十萬，而粵語片却只須三十萬。國語片票價相應提高，一則製作成本高，二來國語片刻意走高檔路線，吸引富裕觀衆。

六一年邵氏影城落成，象徵國語片全盛期的起點。「邵氏」移師清水灣片城後，開創大型片廠流水作業企業化生產。與「電懋」的激烈競爭逼使「邵氏」製作更高水平的電影。企業化的片廠制及明星制度逐漸淘汰較保守因循的粵語片及其師徒制度。邵氏刻意以大公司雄厚實力，推動明星制度，悉心長期栽培明星以迷倒觀衆，其中較著名的例子包括林鳳、呂奇、麥基、龍剛、張英才、歐嘉慧等。憑藉着這些觀衆熟悉，甚至迷戀的明星，「邵氏」大量生產靑春片，新派奇幻片，載歌載舞，荷里活式夢幻罐頭製品，旣屢創票房記錄，同時亦

打破粵語片舊式框框，開拓電影新風格。

同時，「邵氏」更吸納粵語片銀幕前後精英，如秦劍、楚原、張瑛等，捨短取長學習粵語片鬼馬、生動、民間氣息優點，揉合出至今仍被津津樂道的經典作品。全盛時期的「邵氏」，廠棚達十五個，辦公大樓、宿舍、餐廳組合成名符其實的「影城」。員工數目多至一千七百餘人，還未計合約演員、導演。後來更從清水灣整座山頭直延伸到海邊，是中國電影史上空前的電影王國，而 Run Run Show 的名字更揚威國際影壇。

國語片在六十年代末期的興旺也承接黃梅調熱潮。當時國內出品的黃梅調電影《天仙配》甚受歡迎，黃梅調在香港也流行起來，五八年《貂蟬》與六七年《梁山伯與祝英台》就是乘時而起得意之作。這也是傳統戲曲片最興盛的時期。黃梅調與古裝武俠片均須要搭佈景，擁有十數個片廠的「邵氏」，在工場化大量生產模式工作下，迅速在六十年代雄霸一時。

六十年代國語片雖來勢洶洶，嚴重威脅西片與粵語片旣有霸權，但眞正令國語片獨佔敖頭者，却是新派國語武俠片。

六十年代中期起，邵氏大量拍攝新派武俠片。武打場面節奏明快、着重眞實動感；刻意渲染壓逼氣氛及刺激快感以適應現代城市急速節奏。在高度競爭而人際疏離的城市壓力下，

新派武打片無疑提供痛快渲洩，實非一般粵語文藝通俗劇可同日而語。

六十年代初已出現大量改編武俠小說的電影（尤其金庸與梁羽生作品），五九年已有胡鵬導演的《射鵰英雄傳》，到六三年武俠片產量高達六十一部。但正式奪取本地市場領導權的，却是《獨臂刀》與《龍門客棧》。六六年胡金銓吸收日本刀劍殺陣設計及黑澤明《穿心劍》、《用心棒》一系列作品的創意與突破，拍成的《龍門客棧》，不單賣座超過二百萬，打破一直由西片保持的最高賣座紀錄，更重要，《龍門客棧》成爲本港武俠片經典。六七年另一部武俠片代表作張徹的《獨臂刀》更使「百萬導演」之名不脛而走。

武俠片離不開男主角開場遭奸人所害而全家覆亡，師父被殺，男主角被打落山崖，却反而遇着仙人，苦練學成一身武功，終與敵人劇戰三百回合而爲父爲師報仇；滿足了觀衆出人頭地、英雄主義的慾望。但新派武俠片却能在標準劇情程式外，融和現代先進電影技巧及中國獨特武俠傳統，以高度刺激殺陣設計，承載現代緊張城市生活需要。在粵語片窮途末路的時候，國語片乘勢而起吞併其院線，一舉從西片及粵語片奪取電影王者地位，時爲六十年代末期。

第三章：許冠文到新浪潮

（一）七十年代香港

七十年代乃香港普及文化歷史的重要轉捩點。七四、五年間本土大衆文化正式誕生，並迅速蓬勃發展，成爲市民生活必需品。

或許可以從香港政府開始。

六七暴動後，香港社會秩序迅速穩定下來，社會經濟急速發展。暴動的不良影響雖然短暫，却給予港府重要啟蒙教訓，明白殖民統治經已不合時宜。爲着鞏固其統治合法性和認受性，港府勵精圖治，大事推行改革。尤其七十年代麥理浩政府，改變從前短視、割切與片面的社會政策，政府積極主動介入社會建設。

如七二年十年建屋計劃、七二年興建海底隧道、獅子山公路、七八年建地下鐵路、七八年萬宜水庫、還有葵涌貨櫃碼頭、新市鎮發展（尤其沙田與荃灣）、七八年九年免費教育。同時，港府亦由六十年代末起舉辦香港節、花車巡遊、英女皇訪港等活動，務求粉飾市容製造歌舞昇平的假象。

事實上，政府開支亦從六六年三十一億倍增到八〇年近九十億。

踏進七十年代，香港經濟繁榮、社會安定、民生向好、教育普及、生活改善，創造出社會經濟發展的神話。更難得者，七十年代其實是「多事之秋」。

七三年以前世界經濟高度繁榮，香港經濟亦超速發展。根據稅收報告，六九到七〇年香港須繳納薪俸稅者，平均每人繳稅一千四百元，一年後（七〇到七一年），平均每人繳稅近二千元，一年間增加竟超過四成。市民收入與消費能力之驚人增幅也可窺見一斑。如斯龐大消費市場，提供文化商品化良好基礎。七十年代初一般市民衣食住行基本需要已漸滿足，普及文化商品急速發展實必然趨勢。例如，在六七年，全港只有不足百分之十五家庭擁有電視機，到七一年，全港超過七成家庭擁有電視機，增幅高達五倍！

同時，量度貧富懸殊程度的「堅尼係數」

亦從六六年的零點四九降至七一年零點四四。

大抵六十年代末勞工密集的製造業迅速擴張，藍領工人工資劇急；而就業機會增加，每個家庭平均就業人數增加，進一步增加家庭收入。

七三年香港股票市場投機風熾，恆生指數升至千七點，全港市民陷入瘋狂時期，不少市民搖身變成富豪。次年股市狂瀉，同時石油危機爆發，世界經濟衰退。然而，股災對香港打擊遠較預期爲少。七三至七四年通脹率高達百分之十九.九，七五年失業率達百份之十，貧富懸殊堅尼係數達零點四六。但香港經濟迅速復甦。七四至七五年港人每年平均產值從一萬七個五百天降至一萬七千三百元，但到七六年已回升至一萬九千九百元，到八〇年更增至三萬。七六年以後全港總產值扣除通脹的實質增長率持續超過百分之十。失業率長期不超過百分之四，幾達全民就業。

七十年代，香港成爲東亞金融中心，隨着中國四個現代化，香港更成爲東亞主要轉口商埠。金融、地產及商業服務業蓬勃發展，佔總產值從七〇年百份之十五升至八十年百分之二十二，其佔總就業比例更從百分之一點六升到八〇年的百分之六。同期製造業佔總產值的比例却從百分之三十一下降到二十七，總就業比例從百分之四十八下跌至三十八。七十年代下半期除了整體經濟驚人增長外，金融地產商業

發展亦造就了大量高薪大學畢業職位，奠定優皮士（Yuppies）在八十年代的誕生。

「安定繁榮」成爲神聖不可侵犯的集體圖騰。自六六與六七暴動後，香港市民對「動盪」異常懼恐。資本主義經濟發展不再是批判對象，反而變爲竭力捍衛的基礎，社會經濟增長獲取了意識形態的保障。

（二）邵氏vs嘉禾、邵逸夫vs鄒文懷

七十年代香港電影史幾乎等同爲「邵氏」與「嘉禾」的競爭故事。它們各據一方，領盡影壇風騷，地位睥睨一時、無與倫比。

「邵氏」自六十年代中期以來，獨霸整個影壇，甚至擴張爲「東南亞電影的荷里活」。邵逸夫的魅力與才幹，至今仍被津津樂道。六、七十年代「邵氏」囊括影圈超級大導演如李翰祥、張徹、孫仲、楚原；至於旗下的王羽、姜大衛、狄龍以及後來的陳觀泰、傅聲均先後爲紅透半邊天的男主角。

可是，踏進七十年代，「邵氏」已成爲遲暮巨人，只能眷戀緬懷褪色光輝。當時鄒文懷脫離「邵氏」倒戈相向，創立「嘉禾」，迅速膨脹爲七十年代最重要的新興勢力。「嘉禾」得天獨厚，招攬七十年代最轟動的天皇巨星，

令「嘉禾」日漸取代邵氏的盟主地位。七一至七三年的李小龍、七四年起的許冠文（與許冠傑），以及興起於七十年代末而在八十年代瓜分天下的成龍與洪金寶。憑這幾位超級巨星，足令「嘉禾」名利兼收，而鋒芒亦即時掩蓋「邵氏」。

踏進七十年代，「邵氏」已被「嘉禾」迎頭趕上，昔日顯赫不可一世、無堅不摧的「電影王國」如今已老態龍鍾、一蹶不振。官方刊物「南國電影」銷量亦從全盛期十多萬份跌至一萬份，八四年更索性停刊。「邵氏出品，必屬佳片」這句十年如一日的宣傳廣告，難免爲觀衆茶餘飯後的笑柄。

無疑，「邵氏」片廠工場制度仍每年大量拍攝三、四十齣電影。但票房賣座的超級猛片已被「嘉禾」壟斷。踏進八十年代，「邵氏」更被逼與「世仇」「嘉禾」合作，以抗衡「新藝城」的氣焰。從《奇門遁甲》起，「邵氏」與「嘉禾」多番合作雙聯線上片。雙聯線有成龍、洪金寶、許冠文等人押陣，自可動輒過二、三千萬。「邵氏」旗下院線收入豐厚，自笑逐顏開。問題却是，「邵氏」本身電影已無復昔日勇態，在大導演李翰祥、張徹、劉家良、楚原、孫仲，及明星姜大衛、狄龍、井莉、鍾楚紅等相繼離去後，已日落西山，成強弩之末。聯線後不少黃金檔期也因着票房考慮

而通通由「嘉禾」電影上畫，這無疑助長敵人氣勢。

再者，執掌「邵氏」三十年的邵逸夫經已八旬高齡。邵仁枚逝世後，實際執政的方逸華只能勉強守業。踏進八十年代，龐大院線已成爲「邵氏」的沉重負擔。然基於心理因素，自不會轉讓給世仇「嘉禾」，更不願把辛苦耕耘的霸業拱手相讓給暴發戶「新藝城」；故此，當「德寶」潘迪生看準時機接洽邵氏，竟一拍即合。八五年底，「邵氏」旗下院線通通由「德寶」接替。

「邵氏」沒落與「新藝城」興起，還有另一層意義：片廠工場制度的衰落。邵氏影城的結束象徵着荷里活古典工場片廠制的覆亡。邵氏一直奉行片廠制（studio film-making），擁有自己片廠、院線、導演、編劇、演員、宿舍、沖印廠。從策劃、拍攝、沖印、發行，宣傳到上映，完全獨力包辦，自給自足。

獨立製片人制度由「嘉禾」發揚光大，後成爲本地電影的主流生產模式。獨立製片本在歐美流行，取代荷里活工場制。由獨立製片人（名義是出品人、監製、導演或製片人）在院線發行公司支持下拍攝電影，拍畢由該公司控制發行權，自負盈虧。八十年代「新藝城」暴發興起，獨立製片制度迅速成爲影壇主流，十數間獨立製片公司相繼成立，「邵氏」式電影

王國從此壽終正寢。

（三）武打片三部曲——國語武俠片到拳脚功夫片到粵語功夫喜劇

撇開三、四十年代神怪武俠片不談，中國武打片很可能自「黃飛鴻」粵語片才正式開展。「黃飛鴻」電影自四九年首拍，全盛於五十年代，先後攝製八十多部。「黃飛鴻」與戰後香港社會主導意識形態一脈相承，並沿襲中國電影社會寫實傳統，一反過往神怪飛劍武俠片陋習。它透過民間武館故事，傳遞鄉土街坊互相精神與傳統仁義道德劇情樣板重覆呈現黑白分明的世界，大抵均是鋤強扶弱、見義勇爲、堅守道統的故事。男主角硬橋硬馬眞功夫却打破過往國語片男主角優柔寡斷傳統。

「黃飛鴻」電影製作簡陋、拍攝呆板、情節重覆，再加上意識保守、道德傳統，故到了六十年代中期，經已不合時宜，被新派國語古裝武俠片取代。

六七年無線開台，電視承繼粵語片趣味與風格，並招攬大批粵語片人才。電影霎那間失去盟主壟斷地位，被逼跳出既有通俗劇框架，集中電視不能拍攝的題材與風格。一方面，李

翰祥式偷呃拐騙、風月色情投機噱頭喜劇乘時而起。另方面，武打斷殺的刀劍片也應運而生。六七年的《獨臂刀》（張徹）與《龍門客棧》（胡金銓）就奠定國語古裝武俠刀劍片地位。

這些武俠刀劍片異常重視武打場面。擺脫「黃飛鴻」粵語片繁複人物關係與言情說理傳統，反而開門見山、一觸即發；開場即肉搏劇戰三百回合，以快速節奏與密度打鬥製造煽情效果，不再笨拙交代劇情因由，有時甚至為打而打，大量堆砌連番極具快感的斷殺武鬥場面。電影雖屬遠離現世的古代背景，但反而利便經營浪漫、脫俗的武林人物，讓物質城市化的香港新生代尋覓高度感言刺激與渲洩。

新派武俠刀劍片擺脫「黃飛鴻」文以載道傳統，從見義勇為、捍衛家國轉化為鼓吹個人英雄主義。劇中主角大都為無幫派之獨行俠；凡事我行我素，朋友情義遠比家園重要，為求天下第一劍個人名利更可隨意殺人，甚至犧牲性命。當然，「衛道」觀念仍存在較隱晦的層面。主角為師／父報仇，以恢復既有倫理秩序；主角爭奪盟主地位，以體現天下一統精神。

新派武俠刀劍片以張徹最為突出，他扭轉粵語片女角為重的傳統，徹底推崇男性體魄與矯健。先後奉紅多位武巨星，如王羽、狄龍、姜大衛、傅聲等，標榜其裸露胸肌和陽剛功

夫。其電影不著重時代考究、美學粗疏、結構簡陋、人物平面，卻盡情渲洩血肉淋漓的暴力斷殺。張徹又採納日本武俠片的殺陣設計與鏡頭調度，再加以誇張放大，武打搏殺場面每如斬瓜切菜、盤腸大戰，男性受盡英雄崇拜、女性卻備受壓抑與遺忘，實蘊藏強烈男性同性戀含意。張徹一生拍攝九十三部電影，通過貫徹其開創的「陽剛」電影。

胡金銓剛好相反，他雖不多產，卻獲空前優異評價，把武俠片提升至唯美藝術境界。其電影思古尋幽、浪漫輕柔，武打場面充滿優美旋律、藝術神韻。箇中主角高妙脫拔、瀟灑飄逸。《大醉俠》結尾主角已達超人神功，掌風可擊破遙遠大方；《空山靈雨》更拋棄武術層次，轉向禪理，置身人鬼神之境；《俠女》高僧完全出塵脫俗，簡直成佛升仙；至於《龍門客棧》中戲曲北派電影化的一場「車輪戰」，更成為觀衆刻骨銘深的經典場面。

還有楚原，從戰後拍攝小市民通俗寫實悲劇，到矯扭浪漫文藝片，七十年代初楚原再急轉到唯美瑰麗武俠片。《龍沐香》、《流星・蝴蝶・劍》、《天涯・明月・刀》並沒有張徹瘋狂賣弄暴力，沒有胡金銓藝術飄逸意境，也遠離李小龍民族神話，相反，卻縱情濫情於個人旖旎靡弱世界，沉醉浸淫於人際險惡恩怨的名利執迷。開創不問世事而刻意雕琢頹廢縱情的武

俠片新風格。此等對名利權勢、愛情色慾的迷戀，無疑滿足了香港經濟成長飽暖後所需之慾念。

古裝武俠刀劍片雖大盛於六十年代末，但七一到七三年，其鋒芒却被近代拳脚功夫片所取代，此人正是李小龍。

李小龍及粵語片著名童星，到美國讀大學，開武館，並在美國拍電視。七一年返港替「嘉禾」拍《唐山大兄》，一鳴驚人。隨即進軍國際電影市場，成爲香港第一位國際超級巨星。兩年間拍攝《精武門》、《猛龍過江》、《龍爭虎鬥》及遺作《死亡遊戲》等，不單屢創票房紀錄，更從古裝武俠刀劍傳統返回近代徒手搏擊功夫片。其實，七十年代初本地電影工業陷入罕見低潮，李小龍神話却把本地電影工業帶至歷史高峰。

李小龍電影大盛於七十年代初，實拜當時國際關係轉變所賜。

（一）七一年中華人民共和國加入聯合國，「巨龍甦醒」之說高唱入雲，甚囂塵上。「中華民族」尊成爲國際熱潮，自然也被商品化。李小龍電影正好塑造中國人奮勇不畏強敵，擊倒侵略者與壓逼者。故事通常描述中國人如何打敗洋鬼子、日本人；又強調中國功夫凌駕西洋空手道與外國武術。例如《唐山大兄》講述海外華僑寄人籬下，受盡歧視欺壓的故事；《精武門》則是戰前中國武術界在上海創立精武門以對抗日本侵略，着意擺脫「東亞病夫」恥號。《猛龍過江》裏中國人在意大利唐餐館工作，備受欺凌侮辱，終在意大利國寶古羅馬鬥獸場擊倒西洋武師。

一直以來，華語武打片均屬中國人內部不同幫會門派師傅之間糾紛，但隨着中華民族主義高漲，卑恭屈膝的自卑感却須要靠「打外國人」來肯定自我形象。

（二）李小龍電影時期正值全球民族自決運動與第三世界意識高漲，故成爲國際電影市場的煞食賣座噱頭。六十年代末，全球蓆捲民族運動及反帝國主義運動。海外華人固然趾高氣揚，黑人、波多黎國人、亞洲人亦紛紛堅持民族自尊，抗衡白人政治、經濟、意識形態沙文主義。李小龍成爲全球被壓逼者的代言人，是民族自尊的英雄救世主。尤其李小龍武術中外合璧，以詠春根底揉合外來武功，自創獨門功夫（截拳道）、武器（三節棍）及綽號（李三脚），故從狹隘民族自大提升到國際英雄奇人。

可是，七三年李小龍驟然暴卒，功夫片猝然失根流離而大受打擊。李小龍的傳奇生平，猶如獨創的「截拳道」，蓄銳待發、瞬息間爆發出驚人威力。死後電影公司立即窩蜂模仿，推出大批「陳小龍」、「張小龍」、「黃小

龍」商品以求賺大錢。然而電影畢竟不是機械計數，明星魅力始終靠個人獨特氣質而無容任意替換。而且，踏進七三、七四年間，香港本土文化已逐漸茁壯成長，自身孕青足夠的認同與自信，不用靠「打鬼佬」來肯定自我。再加上文革十年浩劫把浪漫美化的中國神話徹底粉碎，民族武打片終一去不復返。

古裝武俠刀劍及李小龍功夫片的熱潮，令眞材實料的龍虎武師紛紛晉身演員與導演行列。武打片導演每非武師出身，動作設計、武打編排、鏡頭調度必須倚重武術指導。出色「武指」經常以第二導演姿態出現。憑着其豐富片場經驗與武術根底，每能自立門戶拍攝節奏強烈的武打片。其中劉家良的成就最突出。他是張徹的首席「武指」，自己又是「少林→洪熙官→黃飛鴻→林世榮→劉湛」一脈相承的傳人。故此，盡管七十年代末商業噱頭武打片蔚然成風，劉家良還是堅持正宗武打傳統，處處強調少林抗淸、師門武德、偃戈止武、忠仁孝義等武術世家道統，但亦因而被批評爲保守陳腔濫調。

隨着本土文化抬頭及城市物質高速發展，國語古裝武俠片及李小龍民族功夫片經已不合時宜；七十年代末興起嶄新類型——功夫喜劇。

七八年袁和平執導《蛇形刁手》、《醉拳》及

麥嘉執導《老虎田雞》，奠定功夫喜劇地位。甚至在七十年代，電視黃金顛峰期，功夫喜劇仍可分一杯羹。功夫喜劇離開電視感性，以密度功夫設計與雜耍戲法趣味吸引觀衆。如《醉拳》妙趣橫生的醉八仙、《蛇形刁手》惡師傅石天固意踩污地板，讓主角按地上足印練武法成滑稽巧絕的雙人舞、如八〇年《師弟出馬》集鬥牛、體操與西洋拳賽於一身等。內容意識上，功夫喜劇亦徹底打破以往忠君愛國、師門武德的封建傳統。男主角不再是正派家國權威英雄形象。成龍身上再沒有李小龍、狄龍、黃飛鴻等權威大俠英雄本色，却平添一份反叛貪玩、親切質樸。成龍、洪金寶、傅聲莫不在抗衡傳統禮教，共同開創可氣可愛的諧趣男主角新形象，他們不再是英雄，而是反英雄。

到了「新藝城」，更進一步爲「反智」、「反理性」潮流，並且以重本特技奇觀卡士噱頭賣弄動作喜劇。《醉拳》、《蛇形刀手》中的鄉土純樸人情味完全煙沒於「新藝城」機械煞食元素的堆砌裏，那經已是八十年代。

（四）本地電影的崛起

李小龍在七十年代初雖掀起民族功夫片熱潮，但論到對本港電影的貢獻與意義，却遠未

及接着的許冠文。許冠文的貢獻不在於屢創電影票房紀錄，而是宣告本土港產片的誕生與起步。五、六十年代香港雖拍攝超過三千齣粵語片，但却是徹頭徹尾「中國本位」傳統粵語「殘」片；無論是美學風格、場面調度以至價值取向，均直接沿襲中國傳統電影美學；直到許冠文，才擺脫「中國包袱」而建立濃烈本地感性的香港電影。從此，國語片全面息微，香港電影通通粵語對白，若要走埠才配國語。

七四年許冠文創立許氏兄弟公司，與「嘉禾」合作攝製一系列城市喜劇，其作品包括《鬼馬雙星》（七四）、《天才與白痴》（七五）、《半斤八兩》（七六）、《賣身契》（七八）、《摩登保鏢》（八一）、《鐵板燒》（八四）等。

許冠文電影走小市民社會諷刺通俗路線；電影結構鬆散，由連串的搞笑場面組成；以縮骨抵死對白、荒謬誇張處境、惹笑動作舉止，對人生百態及社會問題作冷嘲熱諷。許冠文深懂現代資本主義社會運作，充份利用現實生活的苦悶、疏離、割裂、壓抑與無奈，以嬉笑怒罵的方式加以誇張，賦予觀衆幻想投射的空間，盡情演洩心中抑壓。因此，現實生活的權威在電影中受盡醜化與踐踏，「上帝」、「老闆」與「老婆」就成爲經典的取笑對象，讓小市民在苦悶無奈的現實生活上獲取精神亞Q勝

利。相比之下，同期的「林亞珍」（蕭芳芳），只憑椰殼頭、圓形冗厚近視鏡、男裝加大碼格仔恤衫，難免胡鬧浮誇，流於浮面嘲謔而無容深刻再思。

人物角色扮相是許冠文電影賣座煞食的重要元素。他不單自編自導，更每與許冠傑擔任男主角。許冠文貫徹扮演地道香港城市小人物，他自作聰明、作威作福、認叻扮嘢而洋洋自得，攻於心計、貪婪好色而沾沾自喜，終於弄巧反拙、大出洋相而受盡懲罰；當黑撞板後只能無奈自憐、哭喪着臉。這正好對應七十年代香港城市新生代品種：自私貪婪、好大喜功、功利物慾、扮嘢作大、縮骨拿西、見利忘義。然而，許冠文的小丑外表始終擦按不住知識份子的悲涼內心。

許冠文冷面滑稽的形象，既是電影笑料與魅力的重要泉源，也奠定「冷面笑匠」的大師地位。時至今天，媒介不少重要盛會，還得邀請他上台以冷面笑匠娛樂觀衆。

或因着許冠文的鋒芒，許冠傑只能引作強烈對比而缺乏較獨特鮮明的性格。雖擁有俊俏臉孔與高大健碩外型，在電影中却處處被許冠文利用、剝削和「糟質」。就算成爲「新藝城」電影的占士邦，許冠傑仍未能建立強烈深刻的個人形象。許冠英最爲不幸，其矮胖外型與愚呆面孔直接局限其角色造形，結果難免再

三重覆面憎心精悲劇小人物。

電影風格結構上，許冠文開創嶄新煞食程式：以場面爲獨立構思單位，不講究整體一氣呵成的連貫完整，但求場面煞食搞笑，絕不計較劇情起承轉合整體結構，却堅持每個獨立場面段落均令觀衆瘋狂捧腹、拍案叫絕。甚至只是厨房打架與攪錯電視煮鷄示範等經典笑料仍是百看不厭。許冠文的哲學是：必須三分鐘一小笑、五分鐘大笑，觀衆若有三分鐘靜寂不笑，就會無癮、不滿。到了八十年代「新藝城」，賣弄搞笑場白堆砌割裂段落的程度達到頂峰。八二年「新藝城」拍《最佳拍檔》，不單拉走許冠傑，並且把許冠文式高密度喜劇結合占士邦驚險橋段，重本拍攝高度特技追逐打鬥場面。三集《最佳拍檔》雖先後創票房紀錄，但只在堆砌感言刺激、機械笑料和煞食卡士；許冠文式含蓄諷刺與低調幽默却消失殆盡。

許冠文電影的笑料雖諷刺、刻劃人性。但問題往往是，觀衆在接二連三的密集搞笑炮轟下，每未能反思回餵箇中的深意。電影的反諷與批判意識，在密集笑料過程中煙消雲散、忘記一乾净，事與願違。這正是喜劇的永恆矛盾。如何讓瘋狂惹笑承載豐富的社會意義，發人深省而不落陳俗說教？

畢竟，差利·卓別靈只有一位。

而且，許冠文電影雖塑造剝削職員的老

闆、撈世界醒目仔、搏彩謀生的賭仔及好大喜功、作威作福的悲劇，却從沒有結連社會制度的批判，更枉論文化結構的深層反省，始終停滯個別性情的挖苦而缺乏宏觀整體社會剖視。在放肆誇張、挖苦設刺的劇情背後，是消極發洩多於積極探索、瘋狂胡鬧多於踏實批判。觀衆享受完電影對「老闆」的諷刺挖苦後，如舊返回工廠公司寫字樓，繼續被剝削、壓逼。既有文化結構與社會建制沒有絲毫改變；唯一的改變——許氏兄弟荷包腫脹，賺得盤滿砵滿。

最後，在內容意識上，許冠文電影標誌着嶄新道德。以賭搏爲例，以往粵語片總喜歡把「賭」貶斥爲一切罪惡、困頓的根源。沉迷賭搏，小則個人墮落、敗壞道德，大則女兒當妓、兒子學壞，甚至婚姻破裂、妻離子散。一言敝之，「賭」始終是墮落罪行。新馬仔、鄧寄塵中馬票發達後例必失去原來女友，終於生意受騙、人財兩空，才明白安貧樂道的庶民哲學。唯獨那脚踏實在、安份守已、敬業樂業，才有出人頭地之日。

許冠文把賭徒從罪人提升爲喜劇英雄。在《鬼馬雙星》裡，他既是騙子滾友，靠出千呃騙謀生，却沒有受到道德譴責，反而一直保持樂觀開朗的愉快生活。而妹妹、摯友與老婆在他下獄後仍全力支持。到最後他仍繼續偷呃拐騙的賭徒生活。猶如主題曲所言：「人生如賭

搏、贏輸無時定，贏咗得餐笑、輸光唔駛興。」賭不再是十惡不赦之罪行，而是正途生存之道。「做老千梗好搵過皇帝」。反而，許冠文電影却多番諷刺正直努力勤奮者，最經典的笑話就是在《鬼馬雙星》中，許冠文在獄中教訓許冠傑，「勤力就可以發達嘅咩，新界隻牛夠勤力咯！」賭徒「搵丁騙財」失敗而入獄，非但未被踐踏，反而教導勤奮純良者，正好代表七三、四年股市盛行，香港城市物質高速發展的新道德。

（五）七九新浪潮

七九年是香港電影史重要一頁。大批電視編導轉投電影圈，他們包括徐克、許鞍華、章國明、嚴浩、譚家明、冼杞然、余允抗、黃志強等；再配合較早時已晉身電影圈的梁普智、劉成漢、于仁泰等，匯聚為一股年青精銳的嶄新力量。這批年青人平地一聲雷，氣勢銳不可擋，更被評論家推崇為波瀾壯闊、氣象萬千的「新浪潮電影」。

一九七八年，梁普智、于仁泰、嚴浩等拍攝《跳灰》、《牆內牆外》、《咖喱啡》等片，採納不少反傳統的角度取向，給予人很新鮮的感覺，但未成氣候。《跳灰》與《咖喱啡》新被譽作「新浪潮」

的序幕。眞正震撼電影圈而掀起「新浪潮」的却是七九年的三部作品：《瘋劫》（許鞍華）、《蝶變》（徐克）與《點指兵兵》（章國明）。其後一系列作品包括方育平導演《父子情》（八一）、《半邊人》（八二）、徐克執導《第一類型危險》（八〇）、譚家明執導《烈火青春》（八二）、許鞍華導演《胡越的故事》（八一）、《投奔怒海》（八二）、嚴浩《夜車》（八〇）、單惠珠《忌廉溝鮮奶》（八一）、黃志強《舞廳》）（八一）、唐基明《殺出西營盤》（八一）等。

暫且不費唇舌周章如何「正名」新浪潮，更不用動輒媲美六十年代法國新浪潮與七十年代德國新浪潮電影。嚴格而言，香港七九「新浪潮」絕非一次電影革命，而只是約定俗成廣被接受的稱號。杜魯福、高達、伊力、盧馬等法國新浪潮健將乃長時間在電影雜誌《電影筆記》作理論探討然後才實踐於拍攝。本地「新浪潮」在電影理論上，毫無突破與創見。所謂「浪潮」，是技巧而非思想，是風格而不是世界觀。事實上，本地「新浪潮」亦明白自身的局限，紛紛否認自己是「新浪潮」。但既然「新浪潮」稱號已普及流行，也不必周章再巧立名目。情況始終是，七九、八〇年間這群本地新銳導演編劇意味着幾種重大特徵：

（一）學院派：

「新浪潮」導演大多從外地學習電影歸

來，例如嚴浩與許鞍華畢業於倫敦電影學院、余允抗在美國加州大學洛杉磯分校攻讀電影、方育平與卓伯棠是南加州大學電影碩士、蔡繼光在三藩市州立大學讀電影、徐克畢業於德州大學電影系、譚家明在美國攻讀七個月的短期電影課程。

專誠赴笈海外專攻電影，他們對電影的熱誠與狂熱可窺見一斑。「新浪潮」電影流露出強烈的個人美學風格與價值取向，正因為他們執着電影的藝術與社會意義；電影不單是商品。外地接受專門訓練更磨練出專業電影水準與認眞美學態度。

當然，也有從電視台吸取實幹製作經驗而轉拍電影的年輕人，如章國明、唐基明等，可能年紀與成長背景相若，他們與學院派編導竟又一拍即合。

（二）電視少林寺出身

大部份「新浪潮」電影人均出身自電視，並在小螢幕叱咤風雲、一時瑜亮。其中不少參加七五年無線菲林組，借用電影意識、觀念與技巧來拍攝電影。因此生產出《野孩子》、《元州仔之歌》、《北斗星》、《年青人》等經典作品，這些電視片集不但言之有物，更展現出獨特的個人美學風格與世界觀，實非同期堆砌煽情元素的電視劇可同日而語。

七十年代中期電視黃金時期就成為他們的

實驗、訓練場所。學成歸來在電視菲林組小試牛刀，實際製作過程中既可應用、測試學院電影理論，也學習如何面對電視建制枷鎖、商業壓力與美藝創作的平衡、人際關係的協調。

新浪潮電視人不單成長於電視黃金期，「新浪潮」的誕生本身也是電視競爭的產品。七八年佳視倒台，大批剛從無線轉投的電視人被逼轉投電影圈，無心插柳擦出萬丈光芒。七九、八〇年正值香港電影低潮期。七三年李小龍逝世後，許冠文密集笑片叱咤一時，及至七十年代末期，電影圈已告低沉，市場流行只有古裝刀劍及風月色情噱頭片。此眞空期正好替「新浪潮」騰出所須的空隙。這群挾着西方理論，充滿現代城市感性，重視美術效果與風格營造的新導演，即時給予香港電影新鮮的衝擊。

（三）本土城市感性

「新浪潮」標誌着本地電影與上一代中國本位粵語片的決裂。五、六十年代粵語片，懷着異常沉重的民族包袱，濃厚中國本位意識，往往把傳統中國道統悉數全收。老一輩電影人囿於既定成見與規範，停滯於過往歷史時刻，未敢突破創新，又無能接受嶄新觀念。難免被時代淘汰而淪為新生代的訕笑對象。至七十年代初李翰祥（民間美學）與胡金銓（文人美學），中國美藝傳統已成強弩之末，及至末年

洪金寶與成龍電影流露的民間情懷，經已是地道香港味道。

本地電影復興，居功至偉當然是許冠文。但到戰後土生土長第一代眞正涉足電影圈，卻要等待新浪潮。這群在七九年仍未足三十歲的年青人，衝勁十足、勇於創新、視野開放，大量吸收西方電影觀念、技巧與場面調度，成爲迅息萬變、日新月異電影媒介的重要生力軍。

同時，他們成長於現代城市香港，擺脫傳統文化人的思想與道德包袱；作品也處處流露強烈的本地感性，故能引起新生代觀衆的共鳴與新切感。例如，《第一類型危險》（徐克，八〇）與《夜車》（嚴浩，八〇）均探討新一代青少年的失落與瘋狂；章國明的《點指兵兵》（七九）與《邊緣人》（八一）均以警匪形式反思人性與生命的正邪二元性，進而暗喻香港左右爲難的政治處境；譚家明的《烈火青春》更因爲直接剖視新生代性愛觀而受衛道士痛斥。

（四）重視文本而撇棄卡士噱頭

徐克《蝶變》除外，「新浪潮」製作均屬低成本。八十年代港產片反而捨本逐末，只知賣弄噱頭奇觀、標榜卡士明星、重本宣傳包裝。如今千萬製作，卡士明星佔去三百萬、特技奇觀一百萬、宣傳包裝二百萬，眞正放在製作費自然寥寥無幾，工作難免捉襟見肘。

「新浪潮」電影的特色，正在於樸實平和

的電影哲學。其中最自然樸實的經典場面，很可能是方育平《半邊人》裏許素瑩在餐廳處處催促鄭志雄說出心底話的一場戲。這場戲事後受到崇高讚賞。事實上，「新浪潮」把重心放回電影內涵與故事本身，着重美術風格與視覺效果但沒有重本華奢佈景、綺麗衣服，更從不斥資賣弄魅力卡士。明星卡士桎梏於既定形象，反而局限觀衆閱讀空間，甚至喧賓奪主，扼殺電影本身的豐富空間；故此，「新浪潮」尤愛起用新人及二、三線演員，導演本人反而成爲「明星」，號召力凌駕演員之上。試問誰是《半邊人》、《父子情》、《美國心》的男女主角？恐怕費索思量仍啞口無言，知道答案是利玉娟、許素瑩等人後仍無甚印象；但導演方育平的名字卻可琅琅上口。徐克執導的《第一類型危險》與《蝶變》情況亦無分軒輊。

正因爲「新浪潮」電影呈現強烈的作者個人風格，「作者論」也成爲當時流行的閱讀架構。他們雖沒有統一的美學取向與電影哲學，但因着這些新銳導演的號召力，電影公司樂得以「新浪潮」作電影包裝宣傳技倆。事實上，觀衆對電影的關注，由幕前轉移到幕後。方育平、徐克、許鞍華等名字，不單意味着獨特的電影風格，也成爲觀衆購買入場的信心保證。「電影是導演的作品」這種觀念也逐漸建立起來。

（五）商業壓力下的迂迴

屢試不爽的規律：任何嶄新觀念思潮切露頭角，勢必引來群衆多番紛紜議論，大部份人回歸既有封閉系統然後醜化嶄新思潮，小撮人以爲上帝顯靈而歡欣若狂；至於新思潮運動本身，却每因着過度關切而被賦予不合情理的評價與期望。大家彷彿忘掉：偉大的成就從來不是立竿見影、一蹴可就。新思潮頭炮震撼所惹來的厚望與吹捧，每反過來扼殺新思潮不斷突破的空間，成爲難以逾越的桎梏枷鎖。

累積時代智慧而回首新浪潮，或許當初的憧憬、期望甚至批評，均屬過譽，或許只是長期納苦無奈下的過敏反應。難怪不少論者指出，新浪潮時期，其實出現在七五至七八的電視時期而非七九電影。無論是電影理論知識論，抑或美學風格形態，七九「新浪潮」均沒有與主流電影根本的決裂。「新浪潮」雖努力探討不同電影類型的風格取向與前景出路，然而資本主義這個吞噬一切前衛思潮的大怪獸令「新浪潮」異常自覺商業考慮。票房賣座的商業壓下，這群年青小伙子不斷妥協讓步，視野境界越發狹隘，每自囿於類型規範而談不上突破與超越。「新浪潮」導演形格勢禁而終於牢牢嵌入商業建制，湮沒於八十年代新藝城式賣弄卡士噱頭奇觀電影世界裏。

說來諷刺，「新浪潮」最具創意竟在無線

菲林組時期。從強烈信息單元劇如《北斗星》、《獅子山下》、《小時候》、《七女性》，受重大商業壓力下而拍攝《師爸》、《名劍》、《地獄無門》、《山狗》甚至《鬼馬智多星》與《女皇密令》。

唯一的例外可能是方育平，但他能夠擁有寬闊創作空間，拍攝清新樸實的寫實路線，却完全有賴背後的「銀都」，試看徐克的傳奇轉變，就成爲經典的強烈對比。從來沒有純粹的「藝術」，美學基本上就是錢的問題。方育平、許鞍華與徐克，三人的強烈對比，幾乎可歸咎於「銀都」、「珠城」與「新藝城」三間截然不同的電影公司。到八一年徐克替「新藝城」拍《鬼馬智多星》（後來還有《女皇密令》與《打工皇帝》），就已標誌着「新浪潮」的覆亡，及至「新藝城」崛起，「新浪潮」的「成就」幾被徹底推翻，成爲勃然相向的對倒。

到了八十年代新生代編導，成長於鼓吹消費享受的商品社會，自然擺脫了「新浪潮」知識份子使命與商業壓力的矛盾，名正言順全身投入商品電影生產。對電影沒有什麼信念與執着，渴求名利兼收，努力拍攝票房賣座的作品。

重新閱讀「新浪潮」的故事，正好窺見香港七、八十年代間的社會轉變。

第四章：奇觀包裝新藝城

（一）前言

八十年代本地電影已逐漸脫離美藝創作。行政掛帥、市場導向，電影淪爲不折不扣的純粹商品。編劇導演美藝創作空間窒息於監製策劃的商業行政考慮，透過精密嚴謹的市場調查與消費研究，釐定出標準煞食賣座程式。君不見八十年代賣座電影，絕大部份均在賣弄噱頭奇觀、重本宣傳包裝、標榜大牌卡士。片商眼見有利可圖，更樂此不疲堆砌拼揍賣座元素。

這正是八十年代本地電影的問題：包裝奢華但內涵空洞、宣傳龐大但言不及義、感言利激有餘而思想啟迪欠奉、噱頭奇觀充沛而心靈

衝擊闕如。劇情沒有創意、故事公式樣板、人物標準典型、製作馬虎潦草。

一言蔽之，過去十年本地電影包裝技術一日千里、急速精進，但內涵質素却每況愈下、不忍卒睹。

甘冒以偏蓋全之虞，始作俑者很可能是「新藝城」。八一年「新藝城」憑藉重本製作、卡士噱頭、奇觀特技，終連番打破票房紀錄。接踵的成龍與洪金寶更一脈相承把製作費推到瘋狂高峰。八二年《A計劃》與《奇謀妙計五福星》理想票房彷彿「驗證」重本賣弄卡士奇觀的「成功」。

可是，隨着明星制度畸型發展、重本製作病態膨脹、公式橋段過量因循，電影市場終於從八十年代初空前蓬勃鼎盛到末期急速衰落。八十年代初各院線票房高速增長，市場一片好景，單就麗聲院線而言，八〇到八一年票房就增加了78.11%（從五千萬到近九千萬）；八一到八二年票房總收入再上升78.49%，至於全港整體總票房，單就八〇到八一年已增加達四成。

然而，到八十年代末期，情況剛好南轅北轍，市場明顯衰落。八八年市場總收入還有十三億七千萬。八九年連加價竟下降到十二億五千萬，同期電影却從二百部激增到二百九十部。可見每部電影收入平均大幅下跌。

(其中港產片票房跌幅最大)。從八八年九億七千萬下降至八九年八億五千萬。

四條港產片院線88，89年票房比對

88年

嘉禾	3.05億	29部
金公主	2.33億	29部
新寶	2.26億	29部
德寶	2.06億	29部
	合計：9.7億	116部

89年

嘉禾	2.45億	28部
金公主	2.37億	32部
新寶	2.07億	32部
德寶	1.65億	29部
	合計：8.5億	121部

八八至八九票房數字也有另一個版本：八八至八九年總票房十四億下跌爲十三億（跌幅達2.36％），而港產片從八八的十一億下跌爲八九年九億六千萬（跌幅達13.11％）。但外語片票房却從八八年三億上升到八九年三億七千萬（增幅達23.06％）。

	1988	1989	增減 %
華語片	1,108,640,751(78.58%)	963,306,492(72.15%)	−13.11%
外語片	302,134,066(21,42%)	371,814,595(27.85%)	+23.06%
總票房	1,410,774,817(100%)	1,335,121,087(100%)	−5.36%

不論那一個版本，港產片票房跌幅均達百份之十二、三。況且，八九年票價已加，而影片數量亦增加了，情況確實令人擔憂。再看八七至八九暑期票房數字。八七暑期中文片收入共二億六百萬(共206, 613, 286元)，到八八年暑期增加至二億七十萬(共274, 359, 884元)，但到八九年暑期，票價提高，收入反而下跌至不足二億(共191, 615, 166元)，(詳見圖一)，而八九暑期過千萬的電影，也從十三齣減至八齣，至於《鐵膽雄風》、《花心夢裏人》與《獵魔群英》更是一周落畫。

(八九年電影市場出現罕見的慘淡情況)：影院日場連一個觀衆也沒有，更多時候，十二時半及二時半場只有三數觀衆，戲院負責人唯有低聲下氣勸觀衆退票，某些大戲院甚至推出日場半價以廣招徠。

問題出在那裏？院商給自己推搪借口，埋怨錄影帶「搶去」電影觀衆、慨歎六四打擊電影業。可是，六四前電影市場經已滑落，而「亂世」理應令電影市道暢旺。至於錄影帶根本屬不同媒體，影帶暢銷，亦有利電影投資。放下成見與藉口，面對現實，問題癥結正在乎每況愈下的電影質素。冰封三尺，非一日之寒。眞正令人憂慮，是近年間義無反顧短視投機的態度。上焉者片商爲求暴利而瘋狂搜刮，濫竽充數、尸位素餐，下焉者觀衆要求日高但

電影却長期馬虎潦草，市場豈能不萎縮凋謝。

1988年暑假中文片票房紀錄

霹靂先鋒	8,916,612
獵鷹行動	12,936,236
南北媽打	8,883,068
金裝大酒店	4,725,860
長短脚之戀	11,834,978
大丈夫日記	19,419,529
雞同鴨講	29,378,769
月亮星星太陽	10,865,871
神探父子兵	6,809,776
求愛敢死隊	12,414,117
公子多情	23,566,173
特警屠龍	11,534,315
殺之戀	5,594,354
女子監獄	11,498,106
黑心鬼	9,138,199
學校風雲	13,737,107
警察故事續集	34,151,609
龍之家族	14,278,705
三人世界	24,676,380
	合計：274,359,884

1989年暑期中文片票房紀錄

奇蹟	33,294,277
至尊無上	23,084,622
喋血雙雄	18,321,802
我在黑社會的日子	14,031,297
直擊證人	12,097,703
一眉道人	11,077,823
人海孤鴻	10,180,088
返老還童	8,111,928
單身貴族	7,544,202
發達秘笈	6,797,113
壯志雄心	6,056,709
富貴開心鬼	5,574,278
獵魔群英	5,020,053
飛越黃昏	4,257,487
開心巨無霸	3,919,119
花心夢裡人	3,890,000
鐵膽雄風	2,711,683
相見好（截止9月10日）	15,644,982
	合計：191,615,166

1988年暑期西片票房紀錄

片名	票房
第一滴血第三集	27,616,494
鱷魚先生續集	4,346,114
月滿抱佳人	3,185,824
宇宙精靈	3,051,976
布拉格之戀	2,792,349
小魔仙	2,031,666
嘩鬼要翻生	1,290,306
夢斷英倫	1,350,588
龍猫	1,107,242
海瀨物語	976,219
嘩鬼家族	825,690
越南家書	685,181
戀戀山城	622,426
勁探出更	582,843
落難見眞情	401,237
意馬心猿	255,529
籠中的女兒	77,965
	合計：51,199,648

1989年暑期西片票房紀錄

片名	票房
聖戰奇兵	24,090,000
鐵金剛勇戰殺人狂魔	12,080,000
破繭威龍	9,540,923
小脚板走天涯	4,591,288
亞基拉	3,710,000
再見螢火蟲	3,650,000
烈血海底城	3,021,874
子熊故事	2,936,865
幽冥鬼手	2,300,000
A子計劃	1,338,633
幻夢成眞	1,252,426
阿里安	1,056,425
通天神將	1,050,000
街童	960,000
横衝直撞俏嬌娃	863,761
隔牆的誘惑	817,431
紐約故事	750,000
烈血戰場	715,478
芳心情濃	611,904
愛之亡靈	407,469
當時年紀小	201,870
魅影流眞	171,123
魔蛹	229,389
我愛比堅尼	159,634
赤色威龍	122,118
龍兄鼠弟	404,469
偸月情	69,782
偸心大少	46,548
	合計：77,838,875

（二）窮途末路港產片

五十年代是粵語片黃金時期，反而國語片失去國內市場而無容發展；六十年代末粵語片急速衰落，國語片乘時而起，雄，霸市場；七十年代初嘉禾興起，憑着李小龍及繼後的許冠文，掀起粵語片高潮，到末期再陷蘁低潮；經七九年新浪潮電影短暫興奮過後，八十年代變爲「新藝城」天下，到八四、五年成龍、洪金寶與「德寶」先後叱咤顯赫，甚至凌駕「新藝城」之上。八十年代末，經過多年堆砌笑料、賣弄噱頭奇觀、躭溺奢華包裝，電影市場終大幅滑落。電影質素蕪雜、創作癱瘓、收入削減，後果堪虞。

溯本尋源，什麼六四事件與映帶競爭始終是刺激作用而非問題根源。歸根咎底，市場衰落癥結還是電影質素。八八、八九年，電影圈粗製濫造、敷衍馬虎的情況蔚然成風，箇中原委固屬經緯萬端，然其犖犖大者，主要下列三點：

（一）本地一直只有「麗聲」、「嘉禾」、「邵氏」與「雙南」四條華語院線，但八八年本港增添了一條華語片線（「新寶」線）。片源需求量因而大增，單是八九年須上映一百五十多部片。可喜者是獨立製片公司進一步增加。但問題是，香港電影製作根本沒法提供百

四、五部產量，故只好倉促開戲，粗製濫造，但求搵快錢，八九年每天竟拍攝四、五十組戲。不少長期積壓倉底的劣拙貨色乘機搬上銀幕，充斥市場。例如周潤發熱潮煞食，片商乘機把《再見英雄》、《郁達夫傳奇》此等倉底垃圾推出市場。片商爲求蠅頭小利而寧願犧牲觀衆利益，這些屯積倉底貨，顧名思議，自然俗不可耐、慘不忍睹。歹商的包裝宣傳還每有欺騙觀衆之嫌。如《郁達夫傳奇》雖標榜周潤發，但周潤發僅在片頭與片末稍現數分數而已。片商挖空心思只求牟利而妄顧觀衆利益，市場怎能興旺蓬勃？

（二）錄映帶並無「搶去」影院觀衆，但却「冷却」花三十元看首輪電影的衝動，反正一、兩個月後已可租影帶。但兩個月後，社會轉一圈，已有太多其他娛樂吸引。錄映帶對電影市道的主要衝擊却在於版權費與閱讀經驗。可觀的版權費利誘商片倉促大量生產，八六年一齣電影錄映帶版權費不過數萬元，八七年增到二、三十萬，到八九年竟升過百萬。例如八八年《今夜星光燦爛》版權費收六十萬，同年《雞同鴨講》已收過百萬。版權費高、利錢豐厚，一開戲就可先賺百多萬，片商爭相開戲，濫竽充數、尸位素餐在所難免。片源需求由海外影帶市場而大增，「片花」制度恢復，進一步促成片商濫拍風氣。近年東南亞片花（未完成的電

影製作）市道暢旺，未開戲先收訂金，每個埠十萬八萬，未計日本、南韓市場已收幾十萬。換言之，只要香港收回成本，已有可觀利潤。可是，必須準時交貨、速戰速決，緊縮開支。結局，八九年大家一窩蜂拍攝《十面埋伏》、《目中無人》、《天使行動四集》、《飛越危牆》、《霹靂行動》、《皇家師姐四集》等。

事實上，八十年代東南亞社會經濟繁榮向好，電影市場需求大增。例如馬來西亞，八八、八九每年進口超過七十部港產片。外地資金流入，海外市場比重上升，不少片商單靠海外市場已有利可圖，故不惜殺雞取卵，漠視本地市場。從獨立公司「威震」八九年的中型片《目中無人》爲例，製作費五百多萬，賣韓國得一百二十萬、台灣百五萬、泰國、菲律賓及星加坡各四十萬、美加三十萬、歐洲共一百萬，還有香港錄映帶版權費約六十萬，合共近六百萬，已收回成本，到香港正式上畫就是純利。更嚴重的問題，賣埠雖可動輒收回四、五百萬（錄映帶版再加影片本身賣埠），但却直接限制電影內容與風格。港產片賣埠主要是東南亞市場，文藝片自然免問。唯一賣錢就是地域主義最少的動作片，而且還必須有劉德華、周潤發等卡士損飛。成龍《奇蹟》製作費達六千四百萬就因爲靠日本市場（香港只收三千萬）。當然，成龍選擇日本市場，就必須處處

迎合日本人口味，從橋段、風格、節奏、對白、笑料，均會日本觀衆認同滿意，香港城市的獨特感性，也必須刪除抹煞。又例如近年不少台灣資金湧入香港，台灣資金的「港產片」自然要順應台灣口味，只好搬出柯俊雄、劉德華這類煞食組品。同樣道理，《小男人周記》、《三人世界》雖在香港叫座叫好，但電影本地色彩太強烈，賣埠情況慘淡。

結果港產片水準粗糙，本地市場益顯疲弱，但港商瘋狂開戲濫拍之風却大盛，造成市場畸型病態發展。同時，映帶版權與片花的價錢，純粹依據影片的（預算）票房數字，片商迷信卡士（卡士對海外市場尤爲重要），堆砌笑料、賣座奇觀的毛病更變本加厲。電影公司土法煉鋼，三管齊下，先賣片花預支百萬，正式上畫收回成本，再賣錄映帶增加純利。港產片重心已不在本地市場。事實上，港產片在本地的票房每只能填補支出，靠賣埠才有利潤。以八八年《警察故事》爲例，收三千四百萬，製作公司一般只佔三分一，則一千一百萬，但成本却達三千萬。故本地票房令「嘉禾」蝕了近千萬，幸而賣埠理想（因由成龍掛帥）。

片商爲求海外市場而放棄香港觀衆，香港觀衆也被逼放棄港產片而另闢蹊徑，租錄影帶、看演唱會、唱卡拉OK、睇口袋書等。

（三）「九七」的影響並非在一九九七年才來 

臨。八十年代末期，整個社會瀰漫濃烈末日情懷，政治前景見淡、經濟投資短線、熱錢蓬勃但長遠工業投資銳減。整個社會沒有長遠計劃、缺乏高瞻遠矚，連基本的前景預測也欠奉，無奈前途非在我手，預測籌算也無從入手。至於娛樂圈更覺投機短視。電影人，正如不少香港人，忙於搵快錢。十年歸本不如三年回籠，三年回籠不如即時獲利。大家心裏有數，香港只有最後幾年，趕快趁機把錢榨盡，然而一走了之，沒有時間培育人才、沒有時間「等待果倫」。以往可以花一年或半年精心拍攝一齣戲，務必雅俗共賞，盡善盡美，如今循例兩個月內準時交貨，質素變得次要。

結局，爲求暴發大家不惜狂拍濫拍，明星卡士固然爭相「九組」、「十組」，幕後人員不遑多讓，兼職秘撈，每天數班。人材短缺，學徒充撐大師傅，憑三年場務經驗已可臨時頂替暫做製片，劇本尚未到手經已開鏡，反正「鄭九組」、「吳八組」也是開機前才瀏覽劇本。

本屬惡性循環，然一切司空見慣，見怪不怪。

工作人手需求大增，求材若渴，薪酬節節上升；明星卡士費更被炒到天文數字，支出倍增，利潤如舊，片商唯有縮減製作費，結果影片遭殃、觀衆受害，片商反過來亦不好過。

台前幕後耽溺最後衝刺，一星期起劇本、一個月拍電影，後果堪虞、貽患無窮。但大家已習以爲常，彷彿等待某天電影制度與市場全盤崩潰，到時一拍兩散。大家明知如斯濫拍只會自取滅亡仍在所不計。這正是末日情懷：寧願明天癱瘓也要歡樂今宵。再沒有片商願意嘗試《似水流年》、《父子情》、《童黨》、《飛越黃昏》這類電影。它們不一定是票房毒藥，問題是，《天空之城》、《秋天的童話》畢竟是異數。沒有誰眞正關懷電影質素內涵，也沒有人願花心思創新求突破，拍攝前也從不認眞搜集資料，研究時代背景。反正因循標準煞食程式，配搭周潤發或周星馳就例必賣座。於是，大家只顧一窩蜂追趕潮流。目睹「新藝城」八一、二年重本卡士、賣弄奇觀、密集笑料票房理想，立即俯拾即是「新藝城」式標準程式；八六年「英雄本色」賣錢，立即二、三十部類型、題材、橋段、對白相似的英雄片應運而生，甚至演員組合也離不開周潤發、狄龍、李修賢等人。總之一個MARK哥反覆倒模翻製二、三十次，非把觀衆轟炸得納悶厭倦不肯罷休。連周潤發自己也忘記的陳年倉底貨也急忙推出。於是，周潤發的八部英雄片竟可以同期上映，作其自相殘殺困獸鬥，無疑加速大牌卡士以至整個電影類型的死亡。生產過盛、觀衆看膩，大卡士也未必「收梗」。周潤發掛帥《我

在黑社會的日子》就未如理想，周潤發配吳宇森及李修賢這個黃金煞食組合也未過二千萬。

觀衆不是白痴，過去十多年，觀衆的品味與要求已提升許多。成長於七十年代的新生代，通通接受九年免費教育，學歷提高，長期接觸外地新鮮事物，受惠於經濟富裕、多元選擇的消費社會。經過七十年代電視黃金時期的長期教育，觀衆不再是凡事照單全收的小羔羊。八三、四年只要重覆「新藝城」模式製作電影，可以穩收千五萬。大凡成龍從三樓躍下，或勞斯萊斯飛車落海，觀衆經已嘩啦嘩啦叫好。到八八、八九年觀衆已看膩看熟，不再受這一套。同樣道理，八三、四年拍《三人世界》、《小男人周記》，很可能一星期落畫，但今天觀衆已願意，甚至期望較有內涵及完整脈絡的故事。連王晶的「靚女卡士＋密度笑料＋反智嬉虐」也不能保證賣座。

八十年代初，大家跟隨「新藝城」，放棄主題脈絡而迷信噱頭、賣弄奇觀、重本場面，如今奇觀噱頭也重覆翻抄爲陳腔濫調，難以吸引觀衆而被唾棄，票房遂每況愈下。

錄映帶的普及流行更大幅增加觀衆閱讀中外古今電影的機會。閱讀經驗豐富，品味也相對提高。在家裡閱讀錄影帶，差勁無聊之處會按快掣飛帶，精彩難忘之處會反覆重看，自然培養觀衆閱讀品味。而且，經常浸淫不同類型、風格的電影，品嚐優秀電影滋味，閱讀的層次與空間不斷被拓闊，這當然是好事。奈何港產片質素仍舊低劣，未能與觀衆同步並進，怎不叫觀衆怨聲載道。如今，純粹「今日天氣哈哈哈」的電影已不能欺哄觀衆。偶一爲之仍無傷大雅，餐餐奇觀噱頭就終歸消化不良。事實上，錄影帶出租率最高並不是最賣座的噱頭電影，而是可堪回味細嚼的電影影帶。這不是推出「優皮包裝」如《三人新世界》、《玫瑰的故事》就可解決，癥結畢竟是整體電影質素內涵只知迷信卡士、賣座奇觀，終必自掘墳墓、滅亡之日可立而待。

或許，香港這個暴發戶太自大自信，反觀大陸、台灣這些「落後」、「封建」社會，反而在過去十年孕育出侯孝賢、張藝謀、陳凱歌、田壯壯、楊德昌等叫我們汗顏慚愧的名字。台灣有《悲情城市》、《童年往事》、《戀戀風塵》、《瘋佈份子》；大陸有《紅高粱》、《黃土地》、《老井》。我們有什麼呢？當然，勉強搜索，還可推舉《似水流夫》、《父子情》、《投奔怒海》、《省港旗兵》，但這些均屬八十年代初期「新浪潮」的餘波；問題是，八四年以後還有什麼可堪再三回味的經典名著呢？

（三）行政凌駕創作、監製取代導演

曾幾何時，巨星卡士無人問津、奇觀噱頭棄如敝屣、包裝宣傳樸實無華，那是一九七九年新浪潮電影。

「新浪潮」電影平地一聲雷，引來無限憧憬與期望。然而曇花一現未成氣候就經已迅速溶入主流建制。事後亦廣被詬病，如眼高手低、賣弄技巧、形式主義、商業味重、歐風美雨、舊酒新瓶等等。但至少，它把重心放回電影作品本身。

相比之下，今天主流電影迷信卡士、標榜奇觀、重本宣傳、賣弄噱頭。當然，「新浪潮」自有其獨特而不可復返的客觀社會條件，無容後人生硬移植、妄加批評。問題是，鑑古觀今，積累時代智慧來回往復每能一本萬利、發揚光大。而新浪潮的啟迪正好無心插柳搔着目前電影的癢處。當時，一批外國負笈學師歸來的年青導演殺入電影圈。他們相信，電影的眞正主角，不是名牌卡士、噱頭奇觀式宣傳包裝，而是電影本身。他們放棄紅星而大膽起用新人，耗盡心力於故事發展、劇情起伏、人物內心、性格轉變以至每個場面，甚至對白細節，先後生產出《蝶變》（徐克）、《瘋劫》（許鞍華）、《點指兵兵》（章國明）、《父子情》（方育平）等優秀作品。由於這些作品充滿強

烈作者個人風格，也就統稱爲「新浪潮」電影（借用杜魯福於六、七十年代領導下的法國新浪潮運動）。

導演猶勝影星，新浪潮時期幕後工作人員才是「明星」，甚至成爲票房保證，觀衆可以琅琅上口許鞍華、徐克、方育平、章國明而例必忘掉《蝶變》、《父子情》、《瘋劫》的男女主角名字。

八十年代，導演地位每況愈下，被忽視的程度，縱觀世界影圈實屬罕有。行政駕馭、甚至控制創作，監製地位凌駕導演。監製成爲電影的主腦，導演淪爲技術官僚，被「監」着來「製」作。問題是，監製是商人多於美藝文化創作人。拍攝電影，完全商業行政策略考慮。潮流趨勢、消費口味、賣座噱頭、賣埠收益等因素喧賓奪主掩蓋創作人美藝創作。題材已定、橋段因循、劇本公式、角色樣板，一切因循標準賣座程式，堆砌奇觀與卡士，作品全無創作原素。電影越來越重視包裝與宣傳，但却沒有內涵。先由監製、策劃與行政高幹集體計算電影題材、故事、卡士、費用，先由一群「度橋佬」集體編排劇情、人物、橋段、分場、對白等。導演是執行多於創作。編劇的地位更爲低微，只是堆砌賣座元素的電影工廠工人。相反，歐美獲獎演員與導演上台總說：「我很幸運遇到很好的劇本」。當然，香港編劇酬勞

一萬幾千，荷里活却佔全片成本百分之五。

從前導演較清楚自己的信念與方向。不論眼高手低，抑或境界超凡，至少言之有物。如方育平平民寫實的敦厚文人傳統、譚家明中產視覺美學、許鞍華感情、人際與社會政治的融和、黃志強暴力美藝風格化的嘗試、徐克對人性內心焦慮不安的探討等等，深爲觀衆津津樂道。

可是，八十年代新一代年青導演已無復對電影的執着與信念。電影只是商品，拍電影只是個人事業，拍第一部戲只爲着可以被聘請拍第二部。什麼也可以拍，內涵、類型、意識通通不重要，文藝抑或奇觀、搞笑抑或驚險，只要製片願意招聘，立即自動獻身。這群新進導演，爲趕檔期，遷就消費時尚、迎合公司策略，大抵已閹割個人美藝創作空間。搜索枯腸如何把既有的煞食橋段重覆一次而仍賣座如昔。陳國喜、關錦鵬、張婉婷、劉國晶、王家衛竟然已算是較具個人信念的年青導演。

七十年代幾個大導演（如張徹、李翰祥、楚原、劉家長等）仍保持個人美學風格，在較闊寬的個人空間內馳騁飛揚。如今，到了市場導向的商品經濟，一切個人因素皆被否定，只餘下科學市場研究後反覆測試的賣座元素與煞食橋段。越來越少作者個人因素。反正橋段格局已成，誰來執行也難越雷池。

作者已死。

（四）GAGERY興起

回顧整個八十年代，閣下究竟欣賞過多少部畢生難忘的港產片？那部港產片眞正啟迪、震撼閣下？又有多少齣港產片有豐富被再三閱讀的空間？不多吧！

過去十年，香港電影邁向專業化。電影工作者不再被訕笑爲媚俗粗鄙的「戲子佬」，而晉升爲專業人仕。在崇尚個人品味與感性消費的時代，美術指導、攝影師、形象設計、導演更成爲自豪自傲的身份。製片人亦越發着重拍攝技巧與包裝宣傳，不惜斥耗巨資於卡士、包裝及宣傳裏。可是，這正是八十年代港產片問題所在，包裝堂皇而內涵空洞、宣傳龐大而故事空洞、感官刺激有餘而劇力震撼闕如、初看仍有一瞬即逝的快感，再看已覺累贅肥膩，再三咀嚼勢必沉悶無比、昏昏入睡。

此爲序。

多謝「新藝城」，八十年代港產片汲營於堆砌賣座元素，電影不再講求劇情連貫與閱讀空間，電影已不能提供完整的觀影經驗。

翻看八十年代最賣座的頭百部電影，可以發現，大部份只在拼湊互相割裂的煞食場面。每場戲可以只爲發揮一個GAG。一齣戲只在組合二、三十個GAG。每場戲、每個GAG之間跳動很大，成爲獨立而凌碎的單位。抽取甚

至對換其中兩、三個GAG，可以不着痕迹而毫不破壞整體劇情的完整連貫。因為電影本身就不是完整連貫。甚至乎，隨意問一個編劇、導演、監製：「你的電影想表達什麼？」他自己也可能糊里糊塗摸不清，答出來也只是表面而凌碎的煞食場面與風格設計。

電影不再講究重心、節奏與結構。伏筆千里、前呼後應的劇情不復存在，細心經營主角內心世界的故事已成歷史陳跡。每場戲均有許多感官刺激、賣座元素，但已沒有主題、沒有內涵、也沒有多重閱讀的餘韻。作品被非中心化，淪為互相割裂的片段拼湊。主題已死、劇情已死，只餘下科學計算的標準煞食元素。

不少外國影評人批評港產片「節奏快到追不上劇情」，但他們不明白，我們根本沒有劇情，只有一連串密集笑料與刺激特技。外國影評人習慣從容不逼慢慢咀嚼玩味，甚至多番閱讀仍可有多重詮釋的寬闊空間。在主流賣座港產片尋覓此等豐富的閱讀空間，猶如刻舟求劍、緣木求魚。然而，電影畢竟是一整體連貫的閱讀。優秀的電影總有其完整渾圓的主題脈絡及可堪回味細嚼的場面。《秋天的童話》、《阿郎的故事》、《合家歡》、《胡越的故事》雖然非常煽情，亦很商業化，但至少有連貫脈絡可供欣賞、討論與批評。

八十年代港產片節奏之速度委實史無前

例。沒有過程、沒有劇情，枉論氣氛培養與角色經營，就是連過場戲也刪除，一出場就要戲玉，猶如《警察故事》裡，第一場戲就是大場面。大家竟不約而同回歸到許冠文的電影金句：「觀衆一旦三分鐘停止笑，就會不滿。」分別只在：從前還有三分鐘，如今只有三十秒。

透過精密嚴謹的市場研究，再配合電腦分析測量統計，這一代製片人終摸索出成功要素：九十分鐘內，由美女胴體、有味對白、密度笑料、飛車追逐與刺激特技共治一爐，再加上洪金寶、成龍、周潤發或曾志偉，勢必賺過盤滿鉢滿。開場先來十分鐘緊張火拼，觀衆心悸目眩之際，立即二十分鐘密度笑料，瘋狂笑聲尚在搖晃，却來個人間慘絕悲劇，讓觀衆「摧淚」哭過不亦樂乎；接着十五分鐘意淫對白、有味笑話，盡情發洩男性獸性；最後還要飛車追逐、集體廝殺、刺激特技後，才忽然來個溫情大團圓結局。例如在《福星高照》裡，就無原無故加插一段達十五分鐘五位男主角吃女主角豆腐的意淫諧趣，極端踐踏女性以發洩大男人意識固不在話下，整段戲根本生硬堆砌。

天南地北、五味雜陳。總之九十分鐘內拼湊七巧板，堆砌一切賣座元素，讓七情六慾、喜怒悲歡，以及一切壓抑的慾望盡情渲洩；暫時忘却煩惱，在漆黑電影院內迴避現實問題。二小時後腦子空盪盪離開，明天可以踏準九時

繼續面對沉重而割裂的工作。現實苦惱當然依舊，分別却是：片商荷包腫脹。

今天重看十五年前的《鬼馬雙星》與《半斤八兩》，發現仍有堪足再三閱讀的空間，先前忽略遺忘、含混朦朧者，如今清晰連貫、豁然開朗，不禁敬重許冠文的諷刺與幽默。可是，今天重看《小生怕怕》、《八星報喜》、《福星高照》、《最佳拍檔》，就會明白何謂「即時消費、即時遺忘」。當每場戲只爲發揮一個GAG式特技表演，而整部戲只在堆砌相互割裂的GAG與特技，怎可能有「多重」及「重覆」閱讀的空間餘韻呢？沒有衝擊、沒有啟迪，純粹官感刺激。

同樣是喜劇，紐西蒙和活地亞倫可以笑中有淚、雋永感人，令人低徊沉醉，良久不能忘懷。可是，喜劇落在我們千萬製作，結構紊亂割裂、內容粗糙胡鬧、對白堆砌無聊，令人慘不卒睹。

絕對不單是「新藝城」的問題。「嘉禾」與「德寶」亦不遑多讓。三大壟斷集團根本沒有類型、風格或意識形態分歧，之間競爭純粹是商業利益。在電影類型與拍攝方針，三者是一丘之貉，同樣信奉「電影只是商品，賺錢才是目的」，堆砌賣座元素而拼棄一切文化，社會與道德意義。面對類型極端單面的商業電影，觀衆壓根兒談不上什麼眞正「選擇」。

先談「嘉禾」。過去十年的「嘉禾」猛片，如《龍的心》、《警察故事》、《富貴列車》、《A計劃》、《砲彈飛車》等，何嘗不是重本投資、集體創作、堆砌奇觀！其中兩張超級皇牌成龍與洪金寶就是經典範例。他們承繼七十年代末期功夫喜劇潮流，樂此不疲創作高難度動作以滿足觀衆虐待與被虐的需要。成龍亦成爲生命拼搏冒險犯難最成功的商品包裝，其馬戲班式特技表演及其失手受傷過程就成爲電影宣傳噱頭。例如八五年成龍南斯拉夫摔倒當場昏迷，耳朵聾了半隻，立即成爲宣傳噱頭，如什麼成龍大肆緊張坐在樓頂兩天沒勇氣跳下，如跳下來即場昏迷送院急救云云。結局，電影尚未上畫經已成爲talk of the town。其他如《警察故事》、《富貴列車》、《最佳拍檔千里救差婆》、《最佳拍檔大顯虎威》、《皇家師姐》、《星際鈍胎》、《女皇密令》等，成龍接二連三賣弄堆砌高難度特技奇觀，從雜耍踢毽子、搶花炮廣東習俗（龍少爺）到高樓頂跳下，中間以一層遮陽帆布簾蓬減速（A計劃）到撞破玻璃、飛車飛人、跳海跳樓。

電影變爲奇觀大展，這些冒險犯難鏡頭經常喧賓奪主成爲主角，以長鏡無剪接播放、並以不同角度倒敍翻播，強調危險與眞實程度。

「德寶」的情況沒有兩樣。

八四年初創立，立即重本生產一系列名利

兼收的電影，如《雙龍出海》、《猫頭鷹與小飛象》、《等待黎明》等，集體創作、賣弄奇觀、講究包裝、堆砌笑料在「德寶」的情況過之而無不及。或因負責人潘迪生求名多於求利，「德寶」總愛投資口碑理想而未賺大錢的電影，如《最愛》、《三人世界》、《秋天的童話》、《最後勝利》等（正如成龍公開聲稱《胭脂扣》是投資來拿獎項的電影）。大富豪潘迪生既非電影人出身，電影不過是珠寶鐘錶以外另一種商品投資。分別是：投資電影讓他迅速成爲本港知名公衆人物。「德寶」亦因而打破過往影圈涇渭分的山頭主義，爲求迅速成名而重本招攬「嘉禾」與「新藝城」班底，如徐克、曾志偉、元彪等。「德寶」創業作《雙龍出海》經已是「寶禾」《神勇雙响炮》的續集，而《智勇三寶》只是再加料的續集，其餘作品亦大量利用洪金寶、林子祥、岑建勳等有號召，顯然無意開拓新類型。

電影類型單向化。

列舉八十年代最賣座首百部戲，九十部以上是不同類型的喜劇。作品希望賣錢，必須與密集笑料喜劇掛鈎，變爲武打喜劇、警察喜劇、驚慄喜劇、家庭溫情喜劇。「嘉禾」兩張超級皇牌成龍與洪金寶，雖拍功夫片出身，也是大紅於密集笑料奇觀喜劇。市場只餘下重本投資、賣弄奇觀嚤頭的喜劇，其他類型被煙沒

殆盡。片商與發行只顧搵快錢，較具理想的獨立製片反被揶揄爲「脫離群體」而不被理睬；若不願出局就只好俯首貼耳於市場潮流規律，繼續堆砌獨沽一味的奇觀喜劇類型。

想想，眞有點不寒而慄。

（五）論盡新藝城

（一）新藝城的崛起

似乎每隔十年，就有一間電影公司崛起並且壟斷市場。它不單代表公司利益，更展現出簇新的電影類型風格。四十年代是「永華」之下，五十年代是「電懋」，六十年代是「邵氏」，七十年代是「嘉禾」，八十年代則爲「新藝城」。八十年代本地影圈人事翻新。箇中別具時代象徵意義，首推「邵氏」沒落與「新藝城」的崛起。前者意味傳統片廠制度及上一輩電影生產模式的衰落，後者却打破七十年代「嘉禾」與「邵氏」雄霸影壇的壟斷局面，更與「嘉禾」及八五年後取代「邵氏」的「德寶」鼎足三立，瓜分市場。

「新藝城」的迅速崛起確是八十年代影壇盛事。從小公司到大企業、從小本投資到賣弄卡士嚤頭、從妥協到成功，正好濃縮了資本主義財閥壟斷市場的典型發財故事，也惹來紛紜

議論。「新藝城」的時代意義不在乎屢創票房紀錄，而是改變了電影的社會意義與製作向度。從此，電影變爲轆頭轆尾的商品，賺錢爲唯一目的，票房數字爲衡量作品成敗的唯一標準。製作方針向度上，徹底否定個人因素；憑藉市場導向、科學計算、市場研究、集體創作，計算出煞食賣座的標準程式，然後流水作業機械大量生產，堆砌密度笑料、卡士明星、奇觀噱頭，把電影變爲最賣錢的商業管理商品。電影的社會文化意義被徹底撇棄和否定文化道德意義，淪爲個人價值判斷、人言言殊，觀點與角度嘛！

或許可以從獨立製片說起。

八十年代香港電影生產由「邵氏」式大片廠工場製作過渡爲獨立製片人／公司制度。「新藝城」獨立製片公司迅速冒升，與「金公主」相互提携帶旺。金公主娛樂有限公司（雷覺坤家族）擁有自己院線，但自身却不拍片，由獨立製片人攝製，「新藝城」是其一，其餘緊密合作者，還包括「電影工作室」（徐克），「永佳」（陳勳奇、黎應就）、「萬能」（李修賢）等。

「金公主」與「新藝城」究竟是誰帶旺誰，確是椿有趣公案。撇開雞與雞蛋不談，「新藝城」獲「金公主」院線，控制黃金檔期及穩定院線，便利票房與拍攝進度的預測。反

過來，「金公主」亦因「新藝城」猛片如雲而名利兼收。原本只有「麗聲」與「樂聲」華語院線的「金公主」後來亦獲總統、富都等戲院加盟而聲勢更盛。

回頭看「新藝城」。

七二年麥嘉返港投身電影圈，後與黃百鳴、石天共組公司。「新藝城」前身爲「奮鬥公司」，獲九巴、麗聲院線大財團支持，經營短短三年，「新藝城」由「奮鬥」公司搖身變爲與「嘉禾」、「邵氏」（後來「德寶」）鼎足而立的一大勢力。「奮鬥」公司專拍光棍片，未懂注重包裝宣傳，只靠抵死對白與惹笑橋段吸引觀衆，每齣電影平均收三百萬；雖獲微利但未能突破市場票房。後來改變策略，斥重本包裝電影，又專攻家庭觀衆，「新藝城」首部作品《滑稽時代》收五百萬，接着的《歡樂神仙窩》也收五百萬，到八一年《鬼馬智多星》才開始注重美術設計與包裝宣傳，票房創下七百多萬良好成績。同時《追女仔》更創票房紀錄。到八二年《最佳拍檔》，「新藝城」以二百萬空前片酬聘請許冠傑。數字雖絕對不合情理，製作費本身亦攀登天文數字，但却因而成爲宣傳與賣座元素。結果，破紀錄收二千七百萬。同年的《小生怕怕》，更以一百萬聘請荷里活化粧大師湯沙維拉來港任特技化粧師。因此，在《小生怕怕》裏，王青的嘴巴可以拉大到

異常超越自然的恐佈地步。俞子明的眼睛能夠彈出體外；劉一帆扮演的鬼王，更可以從五呎矮子變成十多呎的巨人。更重要，「新藝城」多番嘗試，終摸索出煞食賣座程式。從《追女仔》起，「新藝城」不斷開創電影票房紀錄，繼後數年幾乎呼風喚雨、睥睨一時，領盡影圈風騷。

同時，數口精明的「新藝城」，明白本地市場畢竟狹窄，故銳意開拓海外市場以提高投資利潤。八十年代初「新藝城」進軍台灣，與中影公司合作，由擁有三十間戲院的中國戲院院線發行，配合龐大宣傳攻勢，以《最佳拍檔》、《鬼馬智多星》等賣座電影擦亮招牌。八三年製作《搭錯車》更成爲叫座兼叫好的電影，譽滿港台。但日本市場却始終受制於「邵氏」與「嘉禾」長久建立的發行、院線及關係網絡，未有長足發展。早期雖以二百萬聘許冠傑，以求憑藉許在日本的偶像魅力，打開市場。然因規模、實力與信譽均遠遜於「邵氏」、「嘉禾」而無功退回。

（二）電影何須說教？

「新藝城」雖屢創票房紀錄，然而眞正震撼電影圈，却是奉若神明的工商管理市場電影觀。

「新藝城」三頭目（麥嘉、黃百鳴與石天）曾多番表示，電影只是商品、拍戲只爲賺

錢。票房收入是衡量影片成敗的唯一標準。什麼文化使命、道德教誨、藝術美感、思想境界，均必須服膺於票房賣座大前題。幹嗎其他資本主義商品不用承載文化使命，而唯獨要求電影？幹嗎生產冷氣、風扇、原子筆、皮鞋的投資者無須肩負文化道德責任而製片却要文以載道？

對「新藝城」而言，電影只是手段，目的只有一個--賺錢。不論使命崇高抑或庸俗粗鄙，能賺大錢就是好電影。電影工作者不是社工、神父或教師；電影只是娛樂事業，普羅大衆願意購票就證明電影成功。至於文化使命、道德操守，只是個人主觀價值問題。

黃百鳴就曾強調，以往編劇與導演，主觀固執、一意孤行，只知堅持個人品味而忽略拍攝電影的最重要考慮：市場賣座元素。「新藝城」不以編劇導演個人意願爲中心，反而篤信科學研究市場調查所證明的賣座公式。因此，製造密度笑料、賣弄噱頭奇觀、講究卡士明星、斥資包裝宣傳，就是「新藝城」電影的「商標」。

賺錢至上的電影哲學直接決定了「新藝城」的製作路線。

爲着爭取最大公約數票房，「新藝城」堅持「全家啱睇，老少咸宜」的製作方針。暴力、色情、恐佈片通通免問，不是道德考慮，

而是色情暴力片市場局限，蠅頭微利難過千萬。爲求擴大觀衆範圍從八歲到八十歲，「無片不笑、無劇不趣」就是基本原則。從起初石天模仿差利、卓別靈小人物顛沛求生故事，到舞動雙槍的羅賓探長、許冠傑King Kong式占士邦俊男、張艾嘉外剛內柔的差婆、美國光頭神探麥嘉，「新藝城」一直走小丑式擠眉弄眼滑稽路線，大量堆砌動作笑料與雙關對白，以快速節奏及強勁卡士吸引家庭觀衆。

同時，「新藝城」篤信美國工商管理市場研究生產哲學，把電影還原爲工廠流水作業生產商品，視電影欣賞爲純粹的消費行爲。認爲只要控制觀衆感官反應與情緒波動，就能讓觀衆盡情發洩而感到過癮、「抵睇」。爲確保票房賣座，「新藝城」按市場科學調查，計算出觀衆感官刺激與情緒反應的標準程式，經反覆嘗試驗證，訂定賣座的煞食公式：喜劇＋搞笑＋胡鬧＋刺激＋緊張＋靚女＋卡士＋（少許）意淫＋華麗包裝。總觀新藝城數十部電影，絕大部份乃準確依循這些賣錢元素的倒模翻版。從《鬼馬智多星》、《最佳拍檔》、《小生怕怕》、《難兄難弟》、《八星報喜》到《吉星拱照》等，正是工廠流水作業大量生產的樣板結果。

麥嘉曾誇言，要把香港影壇變爲東南亞的荷里活。麥嘉曾在美國接受教育，並參與占士邦電影製作，對荷里活流水作業生產瞭如指掌，如今更東施效顰、悉數全收，通盤移植於香港。新藝城不斷開創票房高峰，或許正是篤信市場科學程式的結果。八十年代，「新藝城」多番打破本地電影票房紀錄。八二年的《最佳拍檔》，收二千七百萬，首破紀錄；八四《最佳拍檔女皇密令》，收二千九百萬；八六《英雄本色》再破紀錄，收三千三百萬；八八年《八星報喜》，賣座三千七百萬，相信是香港電影史上最高票房紀錄。至今票價已加，但票房紀錄仍未打破。

行政決策上，「新藝城」亦奉行工商管理精密分工制度規律。早期「新藝城」只是三頭馬車寡頭領導。麥嘉、黃百鳴與石天親自監督每部作品；從策劃、創作、編劇、選角、拍攝、推廣、包裝到宣傳，三巨頭均親力親爲。到八四、五年「七人領導組」時期，「新藝城」經已過份龐大和制度化而須要下放權力，甚至與衛星公司合資包拍。

但自始至終，「新藝城」仍信奉集體生產模式，導演、編劇自主性甚低，作品由行政要員與老闆包辦，依循標準賣座公式，生產一式一樣的「新藝城」商品。反正每部作品不過重覆測試賣座公式，導演的個人觀念與才華變爲次要。相比之下，邵氏大片廠制度，反而保持名導演（如李翰祥、張徹、楚原、劉家良等）個人風格。

（三）明星制度復辟

八十年代明星制度重現，卡士費用更炒到天文數字，始作俑者很可能是「新藝城」。以明星卡士與噱頭奇觀來包裝電影，當然不是「新藝城」首創。但整個八十年代，卡士仍爲電影最重要的支出及賣座元素，却是罕見之病態。

八一年《鬼馬智多星》與《追女仔》票房成功，肯定了「新藝城」重視卡士噱頭與包裝宣傳的信念。自此，「新藝城」刻意標榜明星制度，以「粒粒均是明星」作號召。到八二年二百萬片酬聘許冠傑，圈中嘩然。八三年《女皇密令》宣傳費竟高達三百萬，其「倒水式」瘋狂宣傳及卡士費被批評爲「自殺式」勝利。但「新藝城」寧願先買名望，以大量鈔票買來金漆招牌，以求他朝倍數收回。例如，八二年「新藝城」從其家傳戶曉，不惜花七十萬贊助世界盃播映。此等賭徒「搏殺格局」令「新藝城」一夜成名、瞬間竄紅。

「新藝城」深信市場科學計算出來的賣座程式，認爲全盤覆製方可令觀衆感到滿意、「抵睇」。因此，賣弄噱頭奇觀、標榜靚人靚景、製造密集笑料、堆砌刺激特技，再配合奢華包裝宣傳及卡士明星，就成爲千萬影片的金科玉律。可是，卡士費用幾何數字急升。「新藝城」鯨吸牛吞瓜分市場之勢亦把影片製作費

大幅提高。八〇年一般中級電影成本只須八、九十萬；八九年，經過「新藝城」洗禮，中級片竟要四、五百萬才可開戲，大片動輒千萬以上。

爲著讓觀衆「知道」這是千萬製作而感到「抵睇」，巨資奇觀場面成爲電影的重心：飛車飛人、二十輛車相撞的爆炸場面、拆毀大購物商場等「鈔票鏡頭」，不惜以慢鏡播放，多角度重拍，或劇後加放N.G.過程片段，彷彿觀衆不應有任何抱怨。觀衆不再是有血有肉的生命，而是可被準確客觀量化的消費單位。

同時，「新藝城」亦處處建立親民形象。成立「新藝城之友」以組織觀衆擁躉、出雜誌、在電台搞節目、讓影迷參觀片場、看試片、與明星拍照等等，成爲香港首間電影公司的影迷會。不以個別明星作標榜，以「新藝城」三個字作爲「明星」號召，與觀衆建立整體結聚聯繫。通過試映活動，「新藝城之友」也替公司蒐集民意，測試反應，作爲拍攝與包裝策略的重要參考。

「新藝城」的親民形象甚至貫流於作品裏。從早年的《難兄難弟》結局的大合唱與《夜驚魂》片末放映N.G.片段開始，就成爲「新藝城」赤裸、直接推銷「拍攝認眞、拼殺」的形象。

（四）成龍、洪金寶取替新藝城

好景不常。

瘋狂宣傳、奢華包裝、賣座卡士、富豪噱頭，雖是千萬票房金科玉律，但「新藝城」也自食其果。卡士費炒高到不可理喻、製作費急升得難以置信。大片動輒千萬方夠開戲，收二千多萬方可歸本，僅靠賣埠獲微利，自然不合化算。

上焉者片商汲汲營營於堆砌噱頭卡士，耗盡精力賣座包裝宣傳、感官刺激，終至江郎才盡、技窮驢絕，下焉者觀衆耳熟能詳炮彈飛車、空中特技、密集笑料，終於看厭看膩、消化不良。「新藝城」漸感昂貴卡士與製作費威脅利潤、貽患無窮、後果堪虞，故到中期已蠢蠢欲動另闢蹊徑。八四年低成本拍攝《開心鬼》爆冷賣座成功，「新藝城」眼見本小利大立即泡製一系列家庭溫情小品喜劇，如《合家歡》、《恭喜發財》、《聖誕快樂》，掀起窩蜂拍攝低成本熱潮，如《表錯七日情》就創下驕人成績。可是，卡士費經已被輾轉捧到天文數字，而「新藝城」經過八一到八四雄霸影壇的輝煌時期，八四年起英雄遲暮，壟斷市場的氣勢逐漸被洪金寶與成龍取代。

一九八五年十大賣座電影中，成龍與洪金寶共佔六部，可見其叱咤顯赫之壟斷優勢。自八四年，「洪金寶監製」五個字已成爲賣座保證商標，猶如昔日「新藝城出品，觀衆有信心」的字樣。八五年洪金寶監製的九部電影

裏，其中八齣（《生死線》除外）均票房過八百萬（當年的票價）。影壇「大哥大」的膜拜尊稱大抵也建築於驕人票房紀錄與班底實力。而洪金寶橫跨「德寶」與「嘉禾」的特殊超然地位，不單鞏固洪金寶個人威望，亦促成「德寶」與「嘉禾」合作攝製《富貴列車》、《皇家師姐》等作品。至於成龍，亦因爲連番以生命拼搏冒險嘗試超難度動作而成爲票房保證。

八四年起，洪家班與成家班已取代「新藝城」睥睨一時的領導地位。洪與成家班建立自己龐大的企業集團，沿襲父系幫會傳統，「大哥」處處照顧兄弟，成龍就多番義薄雲天誇言：「照顧傷殘兄弟一生。」這兩個號稱「班」的龐大企業，光是演員就包括林正英、元彪、元奎、岑建勳、吳耀漢、午馬、林子祥，其化工作人員如劉觀偉、張堅庭、陳友、黃炳耀、張耀宗等。憑着文武雙全、實力雄厚的班底，配合兩位大哥大的豪氣胸襟，故短短數年已能縱橫波磔、無與倫比。

說來諷刺，成家班與洪家班雖能擊倒「新藝城」，却有賴「新藝城」電影賣座的程式：集體創作、重本投資、奇觀刺激。眞正非主流電影與製片根本難以生存。

（六）都市優皮小品的崛起

喜劇（或應該謂鬧劇）是八十年代香港電影主流。從八十年代初賣弄奇觀重本包裝的「新藝城模式」，到中期成龍、洪金寶動作、特技「福星片」，到後來王晶式反智、庸俗、大男人鬧劇，到九十年代初周星馳「無厘頭」電影，喜劇可算領盡風騷。列舉八十年代最賣座的一百齣電影，絕大部份是不同類型組合的喜劇。

不同時空背景總必生產出不同特性氣質的喜劇。縱觀八十年代喜劇，大抵：

（一）缺乏完整連貫故事脈絡，甚至沒有故事可言，淪為一場接一場割裂「無厘頭」的密集笑料。

（二）重本宣傳、斥資包裝、賣弄奇觀噱頭、標榜卡士，可是，却忽視故事內涵，只堆砌反覆翻抄的煞食橋段公式。

（三）完全市場導向，只知依循煞食賣座公式而大量機械複製。作者已死。

（四）失實誇張、瘋狂荒誕，缺乏生活感性，沒有人情味，徒堆砌脫離現實的胡鬧嬉謔，屬鬧劇而非喜劇。

（五）從七十年代許冠文式純笑料喜劇轉化為八十年代混合模式喜劇。例如《最佳拍檔》三集占士邦式喜劇；成龍、洪金寶「福星系列」動作喜劇；《開心鬼》、《合家歡》式溫情喜劇；《殭屍先生》式鬼片喜劇等。

相比之下，五、六十年代粵語片喜劇却走寫實路線，搞笑而未至失實誇笑、輕鬆而取材自生活體會，無論是新馬仔大鄉里出城笑話，鄧寄塵首次食西餐窘態，抑或梁醒波充撐洋行經理的破綻，不單叫觀衆捧腹噴飯，還足以承載戰後小市民的深刻生活感受。七十年代冷面笑匠許冠文，雖首創密集笑料，但仍是諷刺寫事實線，按生活感受與社會問題加工提煉為幽默雋永的處境，如《天才與白痴》（七五年）對市民瘋狂炒股票的黑色幽默，《鬼馬雙星》（七四）挖苦電視台流行的巨獎遊戲節目，《半斤八兩》（七六）暴露打工仔被剝削的悲哀。

到了八十年代，喜劇黑色幽默與反諷智慧的傳統蕩然無存，取而代之是零碎割裂的密度胡鬧、過目即忘的感言刺激，笑料顯得浮誇淺薄，不再蘊含「差利式」諷刺與批判、語言笑話（verbal gags）興起，徹底否定社會意義，再沒有語言以外的世界。語言已不能傳情達意，語言貶值，人人說：「你講嘢呀！」。鬧劇只靠奢華包裝宣傳、煞食卡士來充撐。

物極必反，至八十年代末，「無厘頭鬧劇」就算重本包裝宣傳，也不能動輒收一、兩千萬。例如八九年暑假黃金檔期，多齣喜劇收不過千萬；除《一眉道人》外，其他如《富貴開

心鬼》、《返老還童》、《單身貴族》、《發達秘笈》、《開心巨無霸》均在千萬之下收場。

事實上，十年內數百齣同類型鬧劇氾濫重覆，因循堆砌奇觀噱頭、卡士明星、重本特技、胡鬧搞笑，觀衆終於也看熟看膩，再沒創意新鮮感，首次看重本特技還會驚讚成龍、洪金寶的功架，第十次第二十次觀看呆板重覆的樣板，怎不憤而擲票離去。

七三股災至八十年代中期，香港社會經濟急速成熟發展，處於搏殺期。人人拼命搵錢，工餘假期只望放縱演洩享受，根本無暇無心反思生活、盤點積算。到了八十年代末，社會邁進享受收成期，社會經濟條件富裕而中產勢力逐漸坐大。「優皮」雖屬少數，經過傳媒與廣告商推廣，却成爲一般年青人夢昧以求的生活方式。整體社會推崇「生活品味」、「個人自由」、「感性消費」、「低調儀態」。換言之，失實誇張、無聊粗鄙的胡鬧只被嘲諷爲低級趣味。至八五、六年，「新藝城」已名存實亡。觀衆口味轉了許多。教育水平固然不斷提高（公開進修學院二十萬份報名表瞬間索畢），錄映帶之普及亦提高觀衆閱讀口味。觀衆仍須要發洩和避免，但奇觀拼湊、特技堆砌、胡鬧反智之餘，新一代觀衆還期望豐富生活感性。

八八年《我愛太空人》、八九年《小男人周記》與《三人世界》的賣座，正好當頭棒喝。經年十載反智胡鬧，創作人固然人盡橋亡而再三重覆舊橋，觀衆亦感厭倦無聊。城市生活小品是輕鬆喜劇路線，却有完整故事、連貫脈絡，既生活寫實，又幽默雋永，充滿人情味。綠色運動的興起與普及正好標誌着「反思建制生活」的潮流，配合民主浪潮與六四事件，反思的情緒更覺高漲。我們雖害怕恐懼九七，也逃避面對九七，可是，討論一旦展示，大家却又如斯認眞、熱切。

較具內涵的城市小品遇上極大的商業缺憾——難以賣埠。《小男人周記》與《三人世界》雖本地市場理想，但賣埠慘淡。香港經已孕育強烈感性，但自身獨特感性却難以喚起東南亞觀衆的認同與共鳴，地道港式對白。本土優皮生活，對台南農夫與馬尼拉小商人而言，彷如異形怪物、不知所謂。他們看到踩蕉皮、扔蛋糕，或會哄堂大笑，樂此不疲。但太多香港本土感性，勢必自斷海外市場。難怪「新藝城」、「嘉禾」爲求海外賣座，而大量拍攝毫無香港色彩而最能跨越地域文化界限的動作、奇觀、特技搞笑片。不少獨立製片索性生產由頭打到尾的動作片。

這會否犧牲了本地觀衆？當然會！

本地電影市場衰落，賺錢全靠海外賣埠，照顧香港觀衆需要者，難搵大錢。

（七）自殺式卡士費

八十年代末期影星卡士費用已達天文數字。八八、八九年，當紅男星動輒一百萬一齣戲，女星五十萬一部。水漲船高，製作成本倍數上升。

明星制度原無本質好壞對錯之分野。影迷膜拜偶象明星亦無可厚非、無傷大雅。可是，目前電影圈明星制度却已走火入魔、病入膏盲。明星卡士喧賓奪主取代電影內涵。劇情故事陳腔濫調、橋段笑料庸俗沒趣、噱頭奇觀公式樣板，只好依仗卡士明星。片商樂此不疲賣弄卡士確保票房收益，卡士分身不暇仍同時接十組八組戲。在九七末日情懷瀰漫香江下，大家只求搵快錢然後移民成一快。打擊演員質素之餘，電影水準與票房亦遭殃。

八〇年，一部普通中級片約須八十萬，收二百萬已有利可圖。到八九年，同樣中級片約六百萬方可開拍。不要以爲六百萬開戲應鬆動有餘，一個周潤發加劉德華，已過二百萬，其餘一群二、三、四線演員約五十萬，餘下三百萬：菲林沖印三十萬、合約工作人員酬勞約七十萬、攝影燈光器材租借三十萬、後期製作如配對白、字幕、音樂等約四十萬、導演二十萬、編劇八萬。除去上述固定開支，製作費只餘下一百萬，却包括目名繁多的開支：特約臨

記、服裝、道具、場租、佈景、交通、膳食、四十個拍攝工作天一切雜費。而且，尚未計算動輒數十萬的宣傳費用。死未！

卡士費輾轉抄高，固定開支也減無可減，唯有削減製作開支。巧婦難爲無米炊，電影質素怎不每況愈下、慘不卒睹。杜魯福、希治閣翻生，恐怕也形格勢禁無用武之地，徒交行貨了事。行情高漲，卡士費幾何級數急升，只好削減成本以維持利潤。濫竽充數、尸位素餐，劇情自相矛盾、庸俗粗鄙，美術設計穿崩行貨、縮骨拿西，故事結構疙瘩滿佈、一塌糊塗。

八十年代末期錄映帶市場暢旺，加上八八年增添華語片新寶線，片源需求量大增。製片公司爲確保票房收益與排片機會，爭相搶購賣座卡士。片商監製急功近利，跟紅頂白，互相搶奪賣座卡士，因而抬高演員身價，卡士費遂繼續攀升。

對明星卡士，九七當前，世道離亂，一切原無憑依，唯獨「搵錢」最實際。既然香港只有最後幾年，移民在即，不惜狂拍濫拍。末世情懷籠罩，上焉者製片只求「卡士」確保市場，下焉者觀衆樂於胡鬧發洩，你情我願。卡士明星明知縮減影藝生命，也甘於躭溺市儈銅臭。

從前盡忠職守、敬業樂業、專事導演、鞠

躬盡瘁，如今人人只怕輕舟過後、時不及我，大牌一味急功近利，擺明車馬縮骨拿西，輕蔑演員職業道德。明知惡性循環，謀殺影圈、自取滅亡也不顧一切搵快錢。那怕他朝暴光過度被觀衆厭棄，甚至影壇萎縮凋謝又何妨。反正自己經已在美加恬靜閒適，何樂不為？

鄭裕玲表示：「莫負青春少年時，趁觀衆未看膩應盡量搵錢。」不要怪她拜金銅臭，紅星卡士風光難以把持，朝不保夕，香港快成歷史陳跡，轉瞬即逝，「鄭九組」、「神仙發」、吳君如、成奎安等人，均「瘋狂密食」、寧濫莫缺。八九年爲例，劉德華與成奎安均拍十七部片，吳君如亦拍十三齣，萬梓良十二齣，等等。香港演員沒有分紅制度，演員拍戲只收片酬，電影賣座票房與之無關，演員收入與接片數目成正比，紅牌影星也樂得同時接拍八、九組戲。

肆無忌憚狂拍濫拍、影星演出的質素自然粗糙不堪。試想想，早上英雄俠客、中午色魔殺手、黃昏監犯流氓，然後通宵白馬王子、偶像情聖，莫說什麼「內心感情」、「前呼後應」，能減少無謂N.G.已屬萬幸，自然談不上劇本備課、演技斟酌。此等當紅卡士，roll機前才趕到片場，臨時瀏覽劇本，嘰嘰咕咕唸對白，依仗積累的熟練循例以樣板招牌眼神笑容行貨交差。筋疲力歇、極端疲憊之際，飯盒過

後還要急忙追趕另一組電影。劇本生吞活剝、囫圇吞棗，然後馬虎　草一番；只憑與劇本一面之緣而妄加「發揮」。奈何不少觀衆仍悉數全收。例如周潤發，雖然十年如一日，從起初「木咀輝」開始，周潤發一直扮演情場浪子、義氣仔女、心地善良、孝順父母、勇於助人的角色，但觀衆仍一味消費捧場。

誇張卡士費亦間接阻礙電影製作進度。大牌同期趕八、九組戲，遲到早退事少，失踪、病倒、撞期事大。一旦檔期相撞，這邊厢整組工作人員歎下來等大牌開工，那邊厢導演監制親自出馬，爲求爭奪大牌歸隊而「搭膊頭」、「施橫手」。不少製片導演爲遷就大牌檔期，只好用替身、多拍背影／遠景／幪頭巾／借肩膊等。大牌失場，排期受阻，拍攝進度放緩，逾期完工，製作費用大失預算而激增。電影未上畫經要賠本，就算威逼利誘，憑關係交情說服影星與對方老闆「放人」，也因人情債屯積累贅、清還無期。

一線演員片約頻繁而令劇本與拍攝進度受制肘，幕後工作人員也經常三、四組戲。秘撈風盛，人人兼職搏殺。幕前幕後同時跨組趕拍，導演受制於演員檔期，又要追趕上畫檔期，百般遷就，只好削足適履、移船就磡，電影的質素自然率先受害。

（八）院線托辣斯

本港院線畸型發展，托辣斯嚴重壟斷院線，情況世界罕見。

全港有近百間戲院，却只得三條港產片院線，即「麗聲」、「嘉禾」（嘉樂）與「邵氏」（後來德寶）。到八八年才增添一線「新寶」線。（另外雙南專放左派電影，暫且不談）每條院線擁有約二十間戲院。換言之，大部戲院同時期只放四部港產片。觀眾選擇出奇地少。而且，四齣電影每是類型相近的商業片，未必提供眞正選擇。有時，遇上節期大片上映，甚至與西片戲院聯線，如「麗聲」與「快樂」線，又或是港產片線之間聯線上戲。

歐美國家院線發行制度迥異，市場分衆較明顯，同時期每出現較多選擇，獨立戲院可自行放映某電影兩、三個月。香港電影能夠上映兩個月，實屬罕見，恐怕只能在迷你戲院，而且多爲西片。

電影托辣斯在發行制度上更爲嚴重。「邵氏」院線只放「邵氏」作品，八二年起因爲「新藝城」迅速冒起而被逼與「嘉禾」多次聯線。至於「嘉禾」與「麗聲」院線分別與「嘉禾」及「新藝城」（及「永佳」）同屬一間公司，賣座檔期自己據爲己有。而且，省略獨立公司排期苦惱。例如，附屬於金公主影業集團的「新藝城」拍攝電影，可以立即交由發行部代爲排期，在「麗聲」院線上映。而「麗聲」院線本身又是金公主影片有限公司物業。「嘉禾」、「邵氏」（德寶）與「新藝城」——金公主三大企業壟斷瓜分了八十年代本地電影市場。三大集團之間雖偶有合作，並絕非提供觀衆多元或另類選擇，相反，純粹爲着拓展商業利益。結局，電影類型越發單向、市場壟斷更爲徹底。例如，許冠傑入「新藝城」拍《最佳拍檔》；麥當雄與岑建勳合作《省港旗兵》；「德寶」與「嘉禾」合拍《五福星》；「邵氏」其至可以因爲商業利潤而與世仇「嘉禾」聯合院線；《富貴列車》就集合「邵氏」、「嘉禾」、「德寶」與各派班底；至於《最佳福星》更使《最佳拍檔》與《五福星》兩個互不相干的作品合而爲一，諸如此類。

院線壟斷更令獨立製片公司難謀生計。

每條院線擁有十多間戲院，電影上畫兩星期已過千萬。反面意義即是只收一百幾十萬的電影，根本難以爭取檔期上映。較冷門的「另類」電影，固然絕緣於黃金檔期（如聖誕、新年復活節等），就算只是排期上映，也困難重重。

結局，爲求上映，大部份港產片均極端重視商業賣座元素，賣弄噱頭奇觀、標榜卡士明星、堆砌煞食橋段，就成爲主流商業電影特

色，否則，可能連排期上畫的機會也被剝奪。

「嘉禾」、「新藝城」與「邵氏」（後來「德寶」）全面支配港產片市場，小公司舉步爲艱。托辣斯只知吞噬市場而沒有利用本身優勢創新類型、嘗試多元題材風格。小型獨立製片付擔不起千萬製作費，海外賣埠缺乏卡士難言把握，作品甚至沒法排期。獨立製片一旦沒有發行公司願意排期，電影可能等數年才能公映。不少甚至終生積壓倉底不見天日。

八八年「新寶」線增加片源的需求，有利獨立製片發展，「新寶」的運作方式亦給予獨立製片黃金檔期的機會。「新寶」院線並沒有自己製作電影或附屬的獨立製片，只借貸院線給製作公司，由製作公司自負盈虧，避免分賬的瓜葛。獨立製作公司，如永盛、寶祥、藝能或編導製作社，較容易爭取黃金檔期，所以均樂於在新寶線上映自己電影。相反，「嘉禾」、「德寶」與「新藝城」均有自己電影，黃金檔期自然肥水不流別人田。

至於「銀都」，根本長期脫離香港電影主流。這間左派電影公司，名下作品收二、三百萬已很不錯，收幾十萬是慣常。六、七十年代「長城」、「鳳凰」時代更是遺世獨處、與世隔絕；到七十年代末中國政治經濟開放政策後，才改組成「銀都」，也出現《紅高粱》（張藝謀）、《芙蓉鎮》（謝晉）此等甚具瞄頭電

影。可是，左派電影始終礙於政治與意識形態障礙而未能大展鴻圖。

（九）迷你影院

迷你戲院的興起乃分衆社會的必然趨勢。

過去五年建成的戲院幾乎全部是迷你戲院，過去五年拆毀的戲院幾乎全部是大戲院。普慶、大華、新大華、倫敦、明珠、翡翠、京華、京都、國泰等戲院均已經或即將改建爲迷你戲院。結果，迷你戲院在過去數年大量湧現，包括百老匯、影藝、新華、金龍、海城、康城、凱都、翠鳳、銀星、帝后、華都、寶華、華威、麗新等等。

迷你戲院乃市場分衆多元化的產品。

傳統大戲院一般擁有過千座位，而且，通常多間戲院聯線供映一齣電影。除非是超級猛片，否則一至五閒日難望爆棚，十二點半及二點半場更場面冷清。在商言商，入座率不理想，長期浪費大量座位，金錢白流。倘若把戲院改裝一分爲三，同時放映三齣戲，經營成本相若，但收入倍增，遇到超級猛片，可三院聯合放映。

以往大戲院聯映，頭幾天票房低落就要立即下畫，否則傷亡慘重，一般戲院均有最低票

房限額，因為「輸唔起」。但迷你戲院容許較長及較彈性映期，不因頭兩三天票房差勁而急忙落畫。例如迷你戲院百老匯八九年上映《莫負當年情》，初期時值六四事件，票房未如理想，但後來却逐漸回升。同樣情況，以往必定怱怱落畫。又例如八九年《午夜狂奔》，開始首兩週票房平平，但因為在迷你戲院，「捱」過頭兩週就過了難關，逐步穩守，然後平步青雲、扶摇直上，泛亞院線的創線電影《午夜狂奔》就收七百多萬，成績理想。

對電影發行公司，迷你戲院電影排期靈活有彈性，多齣電影可以在不同地區迷你戲院上映，不必像以往例定固定於某院線戲院上畫。對迷你戲院來說，靈活性就更為明顯，它自成獨立系統，不必絕對依從大院線大片商整體路線。新華、影藝、UA金鐘等均可針對獨特市場，自己調節上畫落畫。

迷你戲院亦容許較「另類」與「邊緣」作品。

以往非主流電影根本難以排期上映。沒有迷你戲院，《德州巴黎》、《同性三分親》、《芳心亂墜》、《街童》、《頑主》、《愛之亡靈》等較小衆電影根本不會上畫。試想，十間大戲院聯線《德州．巴黎》，每場四、五十位觀衆，首一天就要落畫。如今，「影藝」匯聚了十間戲院的觀衆，每場變為四、五百人，經已全院滿

座，有利可圖。

以往，另類電影只能在藝術中心、第一影室、進念放映，如今可以在三、四百座位的迷你戲院獨家放映，香港觀衆有更多機會接觸另類電影，不再事必到藝術中心，或痴痴呆等一年一度的國際電影節。

當然，迷你戲院不一定放另類電影。必須強調，迷你戲院只是商業求生賺錢新方向，絕非藝術家使命感驅使。只不過市場口味分化而容許非主流電影。倘若冷門電影票房差勁，仍同樣落畫了斷。八九年，放映另類電影的就包括新華、影藝、UA金鐘（A）與（C）院，百老匯（C）院等。先後上映較另類作品如印度片《街童》、韓國片《手摇紡織車》、意大利片《芳心亂墜》、法國片《情淚種情花》、德國導演的《德州．巴黎》、大陸片《晚鐘》、《頑主》、《開國大典》、台灣片《悲情城市》、日本片《上海異人娼館》等等。同時，也因為迷你戲院的獨立與靈活彈性，經常成為放映影展的理想場地。新華就多年作為國際電影節的放映場地，影藝多番獨立放映「影藝國際影展」，UA金鐘（A）院放映「美國電影周」等。

迷你戲院大受觀衆歡迎，亦反過來網羅不同類型觀衆。

△八十年代香港，觀衆多元化，口味分化，四百萬消費者再沒有統一品味。社會趨向分

衆、小衆。從前電影《半斤八兩》、電視劇《狂潮》、《家變》、電視劇主題曲《小李飛刀》可以統懾全港觀衆，從家庭主婦、學生妹、打工仔到知識份子。如今，王晶觀衆多不看《街童》，正如溫·韋達斯的支持者未必喜歡《奇蹟》。主流電影仍然煞食，每年十大賣座片仍屬重本包裝宣傳、賣弄卡士噱頭的商業片。迷你戲院並沒有取代傳統戲院，正如王晶、周潤發的電影仍可動輒過千萬。重要的轉變是：市場已可容納新華、影藝、UA金鐘；明知只收一百萬的邊緣另類片可以在迷你戲院上畫。

在多元分衆的社會，越來越少電影可以十多間戲院聯線上映超過一個月，相反越來越多電影適宜在三、四百人的戲院內獨立放映。觀衆口味分化，喜歡不同類型的另類電影。

撇開另類電影不談，迷你戲院亦有自身的吸引力。多院復式的迷你戲院給予觀衆極大方便。市民趕抵戲院發覺全院爆滿，可以隨即選擇其他影片，不用專誠而來失望而回，更不用浪費交通時間追趕其他戲院。沙田UA6幾乎改變了沙田市民的觀戲習慣，看戲不用事前周章斟酌，而可以路經即興或臨場選擇。大家均存在一種錯誤觀念，以為「六齣戲總有一齣自己喜歡。」

迷你戲院大多出現於新市鎮、公共或私人屋邨，正好迎合香港獨特社會地理環境。過去

二十年，各類型屋邨蓬勃發展，這些屋邨以至市鎮自給自足，偏離城市中心，娛樂需求大但觀衆有限，設立迷你影院，就十分適合。

另方面，經營戲院不再是與隔鄰戲院競爭（尤其是人口分散的新市鎮），而是與家居舒適的梳化比試。迷你戲院運用嶄新管理觀念，電腦購票、座椅設計舒適，環境高雅，大堂整潔，戲院內嚴禁吸煙與飲食，較諸舊式大戲院優勝多倍，不是大與小的競爭，而是舊與新的比較。結局是：觀衆寧願花多兩、三元，也選擇舒服整潔的高質享受。況且，看戲有時不單純為電影，或是溫馨浪漫拍拖，或是三兩知心聚舊、或是消愁解悶。舒適高格調的感覺猶為重要。碧麗宮的票房一向穩定，高格調的包裝實屬主因。試問，那對情侶未嘗過到碧麗宮拍拖看戲！

而且，迷你戲院大多購置杜比身歷聲音響系統，對着重影音效果的歐美電影猶為有利。新華、UA6、影藝等亦強調絕對原裝足本，不會加快放映速度，縮短時間加映四點場或提早收工。一般大戲院就經常放二十七格，甚至放二十八格(但「大哥」片却例必按正常二十六格放映)。

迷你戲院大致可分兩類。一為獨立單位，建立自己獨特風格，希望吸引基本觀衆。如新華就樹立另類形象，以高格調小衆品味招徠觀衆。UA金鐘則吸引金鐘中環一帶行政人員，故長期放映現代男女情愛片。另一類則為多院

複式，同一單位內開設多個銀幕，可以同時放映不同電影，提供多元選擇。其中UA6更同時提供六種選擇，觀衆可以一星期六天均到UA6看戲，而每天均觀賞到不同電影。放映室在六間影院中間，能同時在兩院放映同一套片，省却人手「走片」麻煩。京都、國泰均爲兩院，而深水埗京華則爲三院，等等。

八十年代末甚受關注的發展却是多間迷你戲院組合而成的新院線。例如八九年七月一日，八間迷你戲院（京都、UA沙田、UA黃埔、南昌、屯門、奥斯卡、元朗樂宮、新光）就組成聯線，由銀都與州立公司負責排片。

始作俑而最爲觸目的却是由十間迷你戲院放映聯合國際影業公司電影的泛亞院線。泛亞八九年首創迷你戲院組合的西片院線。泛亞票房成績異常驕人，惹來圈內關注。八九年電影衰落，泛亞票房紀錄却比八八年增加三倍。從八九年二月二日發行第一部電影《午夜狂奔》至九〇年一月之《黑雨》及《午夜驚情》，共上映二十四齣電影，票房超逾一億港元，佔全年外語片總票房百分之三十七。但自己（聯合國際影業）在八八年的票房却只有三千多萬，升幅達三倍。難怪影圈嘩然。

迷你戲院聯線，似乎異常成功。尤其泛亞片種類型多樣，戲院分佈廣，地區分佈均勻、數目多（十間），加上適當的宣傳推廣，故可

大量吸納不同類型、口味的觀衆。而且十間迷你戲院聯線，令泛亞極端靈活，既有利可圖，亦非常保險。一部片票房差勁可以由其他補上，若賣座理想又可以增加院數，甚具彈性。可同時上映四部片，給予觀衆多元選擇。在排片策略，上落畫時間及宣傳攻勢上，均可因時制宜，隨機應變。其入座率就遠勝一般戲院。最後，泛亞亦與聯合國際達成協議，電影未在香港上映，錄影帶不會推出市場，以免惡性競爭，打擊票房。

這樣看來，迷你戲院是否百利而無一害的必勝客？

銅幣總有兩面。迷你戲院支出較高，還須獨力支持宣傳廣告費。缺乏聯線呼應，氣勢薄弱，宣傳費龐大仍吃力不討好。迷你影院更面對片源問題。近年迷你戲院從零開始，驟升至超過三十個銀幕，片源需求極大，不少迷你戲院更同時走高檔路線，競爭甚大。

到九二、三年迷你戲院達至穩定期才可再定成敗。

（十）經理人制度

八十年代末，經理人制度大盛於本地演藝界，明星、演員、歌手、藝員甚至攝影師與導

演，紛紛尋覓經理人，甚至以名牌經理人作爲藝人身份象徵。

經理人輾轉間成爲新進暴發戶，不單擠身於celebrity行列，其暴光率、江湖地位、鋒頭氣勢、經濟收益，猶勝卡士藝人。「經理人」成爲演人爭相依附的獨立系統。「名牌」、「金牌」、「皇牌」經理人更晉身爲圈中大哥大大姊大。

經理人制度興起標誌着演藝界發展分工精細，趨向專業化、制度化。以往，演藝人才皆是師徒制或戲班制培訓出來，並無「經理人」的需要。師徒及戲班制，學徒自幼接受「奴隸」式全人教育，琴棋書畫、唱演跳打以至起居飲食、待人接物，通通由師傅全盤督導。到學徒成材，還服膺於師傅戲班內，不得隨意自立門戶爲獨立系統。演出是整個戲班事宜，個別藝人只支收固定酬勞，而檔期、接洽、演出、食宿、酬金等均由戲班集體（或負責人）議決。藝人缺乏獨立自決空間，自然無須聘請經理人代勞周章。

然而，隨着演藝工業急速發展，製作分工越發精微仔細，整個演藝工業變爲龐大專業系統。從前戲班頭子憑交情、講關係，「一脚踢」的人治時代已不合時宜。代起是制度化的專業分工。尤其踏進八十年代，卡士明星制度崛起，電影以明星爲中心。經過「新藝城」的

洗禮，卡士費被扯到天文數字。大哥大姊埋首六、七組戲，無閒應付商議檔期、爭持片酬、接洽電影公司及導演監察。亞嬸斟茶遞水、星媽左右幌伴，均不足應付藝人演出以外的一切需要。「經理人」乃應運而生。

從此，藝人不用糾纏苦惱於接洽檔期、爭持片酬、不滿角色、執着宣傳排名、聯絡訪問等一切煩惱問題。藝人可避免顧此失彼而掛一漏萬。不善理財、討厭爭取片酬、不懂人情世故、害怕瑣碎接洽事宜，均可以聘請經理人作中間人，好讓自己全副精神貫注演出，閒來也可風花雪月、悠遊自在。

經理人爲擴展業務，大規模生產以增加利潤，每成立「經理人公司」（多命名爲娛樂公司）。由工作人員及褓母照料藝人生活需要。從演出角色、形象包裝、檔期分配、酬金斟酌以至日常生活送生日禮物給母親、開銀行戶口、訂飛機等私人項目，通通由經理人公司全盤辦理。條件是抽取藝人演出酬金百分十五至四十不等。

從此，接洽藝人也唯有透過科層仔細的經理人公司。經理人雖然收入豐厚（抽二、三成，動輒百萬甚至千萬計算），但經理人必須交遊廣闊、八面玲瓏、資歷深厚，甚具江湖地位，遇上困難方可左右逢迎、舉重若輕。

經理人制度在香港才剛起步，制度、觀念

以至運作均未臻成熟理想。若與歐美演藝界比較，本地經理人制度實在千瘡百孔。情況是：本地經理人制度，猶如剛成名的暴發戶，談不上專業精神。經理人及藝人合作純粹爲搵大錢，絕非爲着更專業、更高質素的演出。

試想，鄭裕玲簽經理人後可以替她同期接九部戲，雙方無疑財源廣進，但却完全妄顧電影質素及藝人質素。當紅經理人手下仔女十數人以上，自己絕無可能兼顧關懷。龐大公司科層制度，變爲藝人超級市場，流水作業大量生產。本地經理人制度充滿山頭主義味度，藝人若希望在成龍電影中演出，「最好」簽陳自強作經理人，讓他「關照」一番。難怪成龍電影常「一拖三」，大哥配搭幾位被經理人照料的仔女，令名牌經理人及大哥坐大。電影成本惡性循環被炒高，不少經理人簽大牌卡士後，任意派期給監製，指定日期外不能補拍、加戲。爲着爭取檔期，監製被逼付更高費用。電影成本再三提升，片商爲覓得當紅影星，甚至不惜先付一筆「識做」費，否則，經理人犯不着替仔女接某公司生意。

本地經理人制度提供藝人充裕的商業服務，却未有改善專業質素。至今，本地經理人未曾憑獨到眼光，把無名小卒，培育爲天皇巨星，拍出代表作。問題是本地經理人根本忽視藝人專業質素，從儀態舉止、修養見識、待人接物到唱藝演技；不少經理人連專業的音樂、電影、宣傳、包裝、儀態知識也缺乏。

從來沒聽過本地經理人替藝人花心思認眞搜羅挑選出色劇本，也沒聽聞經理人有系統培訓新人。至今，最成功的經理人就是替自己及藝人在最短時間內搵最多錢，或許香港眞的只有最後七年，誰願意爲本地文化事業作長遠計劃呢？

下列乃八九年本地經理人及旗下藝人名單：

影藝顧問有限公司（陳自強／梁李少霞）
成龍、張曼玉、鍾楚紅、張學友、鄭裕玲、王祖賢、梁韻蕊、溫碧霞、羅美薇、關之琳、金燕玲、陳美琪、陳玉蓮、斯琴高娃、趙雅芝、姚煒、鄧萃雯、藍潔英、呂雯雯、Maria Cordero、戴蘊慧、林建明、鄭浩南、黃錦燊、方中信、盧衷堯、呂頌聲、莫家堯、吳啟華、張立基、任達華、黃衍蒙。

藝能形象有限公司（張國忠）
譚詠麟、劉德華、林俊賢、莫少聰、陳山河、李克勤、何家勁、惠天賜、潘宏彬、湯鎮業、成奎安、苗僑偉、張國強、戚美珍、陳加玲、吳婉芳、唐麗球、冼煥貞、龍銘恩、黃志強、梁家仁、陳德光、雪梨、林威、倪詩蓓、上山安娜、雷安娜。

泛亞娛樂有限公司（鄒定歐）
葉蘊儀、水奕、劉玉婷、惠英紅、黎燕珊、李

麗珍、陳佩珊、王玉環、王美華、蘇珊、劉芊蒂、梁婉靜、陳雪雯、李子雄、郭耀華、邵傳勇、霍達華、彭鏡光、胡慧中。

匯星娛樂有限公司（蘇孝良）

梅艷芳、夏文汐、林憶蓮、呂方、草蜢、陳佩珊、杜德智、元彪。

恆星娛樂有限公司（陳淑芬）

張國榮、麥潔雯、陳潔靈、柏安妮、李達成、甄楚倩、寶佩如、鄭祖同、羅文、容錦昌、利智、李潤雄。

TVB演藝發展科（馮美基）

朱潔儀、翁慧德、梁珮瑚、李美鳳、陳淑蘭＋TVB 大部份藝員。

二友娛樂有限公司（陳友／張堅庭）

吳嘉麗、吳君如、林敏聰。

特藝演藝顧問有限公司(陳欣健/文雋/楊以和)

沈殿霞、鄭敬基、黃凱芹、余倩雯、劉小慧、洪欣、周文健、司馬燕、周華健、周力行。

藝視娛樂唱片有限公司（Ivy Chow）

周慧敏、陳德彰、吳潔梅、阮兆祥、張振華。

劉天蘭

葉晨、吳大維、林保怡、劉芊蒂、鄧梓峰、王芷珊。

SAM JOR

Blue Jeans及一批未成名樂隊。

